GALERIESTUDIEN

(DRITTE FOLGE DER KLEINEN GALERIESTUDIEN)

VON

DR. THEODOR VON FRIMMEL

GESCHICHTE DER WIENER GEMÄLDESAMMLUNGEN

ERSTER BAND

II. LIEFERUNG

DIE KAISERLICHE GEMÄLDESAMMLUNG



LEIPZIG
VERLAG VON GEORG HEINRICH MEYER
1898

GESCHICHTE

DER

WIENER GEMÄLDESAMMLUNGEN

VON

DR. THEODOR VON FRIMMEL

ERSTER HALBBAND

EINLEITUNG UND GESCHICHTE DER KAISERLICHEN GEMÄLDEGALERIE

LEIPZIG
VERLAG VON GEORG HEINRICH MEYER
1899

K. u. k. Hofbuchdruckerei Carl Fromme in Wien

INHALT.

Seite

Vorwort zur Einleitung.

Dem Erscheinen der ganzen Arbeit wird eine Einleitung vorangestellt, die im Verein mit der gleichzeitig auszugebenden Inhaltsübersicht den Plan des Werkes klar machen soll.

In der Einleitung ist alles knapp zusammengedrängt. Aus den Galerielisten sind fast jedesmal nur einige Namen herausgegriffen. Für die Einfuhr und Ausfuhr von Gemälden sind nur einige Beispiele gegeben, deren Anzahl ohne Schwierigkeit aufs Doppelte oder Dreifache hätte gesteigert werden können. Es schien mir jedoch zunächst wichtiger, einige grosse Linien und Formen zu skizziren, als sofort mit ungezählten Einzelheiten angerückt zu kommen. Ich gab nur so viel, als es etwa nöthig ist, gewissen Vorurtheilen entgegenzutreten, die, alles Wienerthum stets verkleinernd, ohne genaue Kenntniss der Sache, Wiens Galerien, besonders die Privatsammlungen mit einem hochmüthigen Achselzucken abthun wollen. Dass von den gegebenen Beispielen nur unverhältnissmässig wenige aus der Geschichte der kaiserlichen Galerie genommen sind, bedarf einer Erklärung, die allerdings einleuchtend genug sein dürfte. Ich vermied es, schon

in der Einleitung zahlreiche Mittheilungen über die kaiserliche Galerie zu machen, weil sofort das erste Capitel des Buches die Geschichte dieser Galerie zu behandeln hat. In so naher Nachbarschaft müssten reihenweise Wiederholungen geradezu störend wirken, wogegen das Vorausnehmen einzelner Beispiele aus verschiedenen späteren Abschnitten gewiss keinen Anstoss erregen wird.

Das Vorwort zur Einleitung hat, und das nicht an letzter Stelle, der Förderung zu gedenken, welche das Ministerium für Cultus und Unterricht der ganzen Arbeit angedeihen liess. Vermuthlich hätte sich für die, immerhin trockene Arbeit überhaupt kein Verleger gefunden, wenn nicht das Unterrichtsministerium helfend eingegriffen hätte.

Ganz besonderen Dank schulde ich aber dem Verleger selbst, der durch einen jahrelangen Aufenthalt in Wien mit unseren Verhältnissen genau bekannt, sich auf meine Anfrage ohne Zögern bereit erklärte, das Werk über die Wiener Gemäldesammlungen unter den angedeuteten Bedingungen in Verlag zu nehmen.

Die Einleitung war eine schwierige, sauere Arbeit, und ich darf wohl einige der Hauptschwierigkeiten, mit denen da zu kämpfen war, andeuten. Um die wenigen Druckbogen zu verfassen, musste ich fortwährend gleichzeitig oder wenigstens in gedrängtester Aufeinanderfolge beinahe die gesammten Einzelheiten des ganzen Buches im Gedächtniss haben. Die behandelten Stoffe reichen zudem alle bis in die jüngste Zeit herauf. Nun erfährt man fast täglich von

einer neuen Ausstellung, von einer Gemäldeversteigerung die geplant ist, von einem privaten Verkauf oder Tausch. Ich wollte keine willkürliche Grenze für die Angaben über all diese Dinge ziehen. Was noch während der Correcturen eingeschaltet werden konnte, wurde nachgetragen zu meinem und gewiss auch des Setzers Missvergnügen. Um den Beginn des Decembers musste dann innegehalten werden, auf dass ein Bogen nach dem anderen das Imprimatur erhalte.

Wien, Mitte December 1897.

Der Verfasser.

Einleitung.

Ein Ueberblick über die Bilder, die Wien jemals beherbergt hat und noch heute beherbergt, lohnt die Mühe reichlich. Denn viele sind's, und viele gute sind darunter. Dies ist sicher nicht die schiefe Ansicht eines localpatriotischen Schriftstellers, der in seinen Stoff vernarrt ist, sondern eine Annahme, die auf vergleichender Schätzung beruht und durch zahlreiche Stimmen in verschiedenen Sprachen und aus verschiedenen Richtungen bekräftigt wird. Hören wir einige dieser Stimmen, die Wien als eine anerkannte Galeriestadt ersten Ranges bezeichnen.

Der Maler Friedrich August von Klöber schrieb vor Jahren aus Berlin an einen seiner Bekannten: „Nach den Feldzügen von 1813 und 1814 trat ich aus der Armee und setzte meine künstlerischen Studien in Wien fort, wo damals schon die reichen Galerien der Fürsten zum Studium der Malerei volle Gelegenheit boten, welche hier in dem damals noch kunstarmen Berlin nicht zu finden war." [1])

---

[1]) Vgl. die Sonntagsbeilage der „Vossischen Zeitung" vom 24. Februar 1889, wo ein Brief Klöber's (an Fr. W. Jähns) mitgetheilt ist. Klöber's Ausspruch, sowie einige der hier folgenden sind von mir benützt worden für einen Artikel „Zur Geschichte der Gemäldesammlungen in Wien", der am 13. und 14. März 1895 in der Beilage der „Münchener allgemeinen Zeitung" erschienen ist.

Der „voyage pittoresque en Autriche" des Grafen Alexandre de Laborde (1821) hebt wenigstens im Allgemeinen die sehr ansehnliche Zahl von Gemälden hervor, die sich zur Zeit des Wiener Congresses bei den reichen Aristokraten in Wien befunden haben.[1])

Zur Zeit, um die es sich hier handelt, waren in Wien nicht nur die alten Galerien des Hochadels noch alle unverkürzt beisammen, sondern Wien hatte auch noch nicht durch ungezählte Versteigerungen viel Gutes aus den kleineren Privatsammlungen ans Ausland verloren.

Auch das allgemeine Urtheil von Friedrich Rochlitz sei hier beachtet, das er in seinem Buche „Für ruhige Stunden" (1822) uns hinterlassen hat: „Wien ist erstaunlich reich an Gemälden, Kupferstichen und Handzeichnungen. Ist das anderswo nicht bekannt genug, so liegt es wohl zunächst an der (ich dächte nicht üblen) Eigenart der Wiener, was sie besitzen, nicht auszuposaunen, sondern zu geniessen und es Andere auf die humanste und auch bequemste Weise mitgeniessen zu lassen. . . ."

Die bekannte Reiseschriftstellerin und leider auch Romanschreiberin Frances Trollope schrieb am 24. April 1837 ein überaus anerkennendes Urtheil über die Wiener Galerien nieder, von denen sie übrigens nur „the immense imperial collection" und die Sammlungen der Fürsten Liechtenstein und Esterházy, sowie die gräflich Czernin'sche Galerie zu

---

[1]) Bd. II, S. 36 und 40. Im Einzelnen nennt er nur einige hervorragende Galerien, im Allgemeinen sagt er von den Sammlungen Wiens: „Celles des plusieurs riches seigneurs offrent . . . un nombre très-considérable d'objets précieux en estampes et en tableaux."

kennen scheint.[1]) Sie meint, ein ganzes gelehrtes Buch sei für die Behandlung, dieser Gemäldeschätze nöthig; ein Brief reiche dazu nicht aus. Da die Trollope in dem Buche, aus dem ich citire, keinen Roman geben wollte, sondern ernstliche Berichte über Wien und die Oesterreicher, hat ihr Urtheil einiges Gewicht.

Louis Viardot (1844) nimmt in Bezug auf Privatgalerien für Wien einfach den ersten Rang in Anspruch: „Vienne sous ce rapport mérite le premier rang . . .“ Und dabei ist zu bedenken, dass Viardot zu seiner Zeit die Galerien Harrach, Schönborn und Lamberg wahrscheinlich gar nicht zu Gesicht bekommen hat und bezüglich der Privatsammlungen nur hauptsächlich nach den Galerien Esterházy und Czernin urtheilt.[2]) Viardot hatte viele Erfahrung über Gemäldesammlungen. Zwar sind seine Angaben über einzelne Bilder längst überholt, doch ist sein Urtheil noch heute von Bedeutung, wenn es sich darum handelt, etwas über den Gesammteindruck zu erfahren, den bilderfreundliche Fremde zu Anfang der Vierzigerjahre von den Wiener Galerien empfangen haben.

Im „Curiositäten- und Memorabilien-Lexikon von Wien“ von Realis (1846) liest man: „Wenige Städte haben so viele und so herrlich ausgestattete Bildersammlungen wie Oesterreichs Hauptstadt aufzuweisen.“ Als einer Wiener Stimme

---

[1]) Vgl. „Vienna and the Austrians“ II (1838), S. 367 ff., in einem Briefe aus dem Jahre 1837: „Vienna is so rich in pictures, that, in order to put you perfectly au fait of all you ought to look for in that line if ever you have the happiness of finding yourself here, I ought, instead of a letter, to write a volume on the subject and a long and a learned one too, or it would not well fulfil its purpose.“

[2]) Vgl. „Les musées d'Allemagne et de Russie“, S. 255.

werden wir diesem Lob allerdings kein ausschlaggebendes Gewicht beimessen.

Für eine allgemeine Taxirung der Wiener Sammlungen ist aber die freundliche Beurtheilung wohl zu beachten, die ihnen in der zehnten Auflage des Brockhaus'schen Conversationslexikons zutheil wird. Nachdem von einigen Unterrichtsanstalten und ihren Sammlungen die Rede war, heisst es: „Ueberhaupt ist Wien ausgezeichnet durch seine reichen Sammlungen aller Art, welche sämmtlich mit musterhafter Liberalität dem Publicum unentgeltlich geöffnet sind . . ." Aus dem Zusammenhange geht hervor, dass hier auch die Kunstsammlungen mit inbegriffen sind, da zunächst neben den Bibliotheken sofort die Wiener Galerien genannt werden.

In ganz verwandtem Sinne äussert sich G. F. Waagen in seinem bekannten Buche über die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien (1866), indem er von den Wiener Privatsammlungen sagt, dass darin „Wien allen Städten Deutschlands weit überlegen" sei und dass in dieser Beziehung „in ganz Europa nur London, Rom, Paris und St. Petersburg einen Vergleich aushalten". Waagen hatte Wiens Galerien schon 1822 kennen gelernt und sie zu Anfang der Sechzigerjahre noch zweimal wiedergesehen. Seine Meinung ist hier sicher von grossem Gewicht.

Mehr aber als all diese Stimmen, deren Anzahl sich wohl noch vergrössern liesse, beweisen die Listen der Wiener Galerien, welche man für bestimmte Zeiträume zusammenstellen kann.[1])

---

[1]) Eingehend sollen diese Listen im zweiten Bande der vorliegenden Arbeit behandelt werden. Vorstudien dazu habe ich veröffentlicht im Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XV, S. 43 ff. und 182 ff.

Diese Listen beweisen auch, wie oberflächlich und ungerechtfertigt das Vorurtheil Derer ist, die heute behaupten, ausser der kaiserlichen Galerie und allenfalls den Sammlungen Liechtenstein, Harrach, Schönborn, Czernin sei in Wien an Gemälden nichts Bedeutendes zu finden. Ich kann hier nicht das ganze Buch vorausnehmen, muss aber dennoch andeuten, dass nicht nur der Zahl nach sehr belangreicher Besitz neben den angeführten bekannten Galerien hier zu finden ist, sondern auch dem Werth nach schwerwiegende Stücke, wie etwa das Reiterbildniss von Rubens bei der Gräfin Clam-Gallas-Dietrichstein, das Villierbildniss von Van Dyck bei Jacob Herzog, der kleine Rembrandt der Franz Xaver Meyer'schen Sammlung, der Gerrit Dou beim Fürsten Czartoryski, viele Bestandtheile der gräflich Lanckoronski'schen Sammlung, vieles bei den Baronen Rothschild, manches bei Frau Regine Kuranda, bei J. v. Klarwill, Tritsch und vielen Anderen, von denen Allen wir noch hören werden.[1])

Wie steht es nun um jene Listen, die uns den Besitze an Galerien in Wien zu verschiedenen Zeiten angeben? Für die ersten Perioden der Zeiten, die uns hier angehen, müssen sie ja schmal ausfallen; ein rasches Anwachsen ist aber bald zu erkennen.

Eine Reihe von Familienbildnissen ist schon im Besitze des Kaisers Ferdinand I. nachweisbar, während dessen Regierung Wien auch schon eine Kunstkammer in der Hofburg besessen hat. Von Bildern in kaiserlichem Besitze ist auch späterhin in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Rede. Erst die zweite Hälfte jenes Zeitraumes aber sieht eine

---

[1]) Hierzu vgl. einen Artikel in der neuen Zeitschrift des Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie „Kunst und Kunstgewerbe".

eigentliche Galerie in der Wiener Hofburg, und streng genommen gehörte diese Galerie der Hauptsache nach bis 1662 noch dem Erzherzog Leopold Wilhelm von Oesterreich, der sie nicht lange vorher aus Brüssel nach Wien hatte bringen lassen und sie bald darauf seinem Neffen, Kaiser Leopold I., testamentarisch vermachte. 1662 starb der Erzherzog. Neben den Schätzen dieser Galerie kommt wohl die Sammlung des kaiserlichen Rathes und Quartiermeisters Joh. Cunibert von Wenzelsberg kaum in Betracht, von der man nur dadurch Kenntniss hat, dass Jan van Ossenbeek zur Zeit, als er in Wien lebte, einige Gemälde daraus radirt und mit langen Inschriften versehen hat. Sie bestand spätestens 1664.

Bald kommen aber die fürstlich Liechtenstein'sche, die gräflich Harrach'sche und Schönborn'sche Galerie, alle in den frühen Stufen ihrer Entwickelung, dazu. In fürstlich Schwarzenberg'schem Besitze befanden sich zu Wien schon im 17. Jahrhundert etliche Bilder, obwohl erst später, gewiss erst nach 1726, ungefähr seit 1730 von einer kleinen Gemäldesammlung gesprochen werden kann. Um 1709 scheint es in Wien eine, vielleicht die erste, Mayer'sche Gemäldesammlung gegeben zu haben. Wenigstens nennt Descamps einen Wiener Sammler dieses Namens.[1])

Dass es in den Wiener Palästen zu Anfang des 18. Jahrhunderts überhaupt viel Gemäldeschmuck gegeben hat, liesse sich nach dem voraussetzen, was sich an zerstreuten Familienbildnissen ungefähr aus jener Zeit erhalten hat. Ueberdies nennt eine Quelle aus dem Jahre 1713 eine lange Reihe von Palästen, „welche alle und jede an Herrlichkeit, Statuen

---

[1]) Vgl. „Vie des peintres" IV, 85. — Die übrigen genannten Galerien werden ausführlich besprochen.

oder ausgehauenen Bildnissen, Mahlereyen und Baukunst fürtrefflich die Stadt . . . herrlich und ansehentlich machen". Hier sind freilich gewiss unter den „Mahlereyen" meist Fresken zu verstehen, die man nicht mit dem Thema der Gemäldegalerien verquicken kann, ohne dem Stoff Gewalt anzuthun. In einigen Fällen kann wohl auch beweglicher Gemäldebesitz im Sinne von Galeriebildern gemeint sein, so etwa wenn vom Prinz Eugen'schen Palais in der Himmelpfortgasse die Rede ist oder vom Liechtenstein'schen Palast, vom Schwarzenberg'schen. Wenn dann auch der Palast „des Wiennerischen Bischoffs bei S. Stephan" genannt wird, so bringt man die Vermuthung nicht los, dass dort der grosse Dürer-Schäuffelein'sche Altar vorhanden war, den man jetzt allgemein als den Sanct-Veiter Altar kennt.[1])

Kehren wir indes so rasch als möglich von den Hypothesen zu urkundlich beglaubigten Angaben zurück. Vor 1733 bestand eine ältere, vor 1754 eine jüngere Sammlung Suttner. Die Galerie des Prinzen Eugen von Savoyen löste sich bald nach 1736 auf. Bis 1777 besass Hofrath Greiner wenigstens einige beachtenswerthe Bilder. Gegen 1779 ist von einer Reizer'schen Gemäldesammlung die Rede.

Gegen 1792 gab es in Wien neben der kaiserlichen Galerie (damals im Belvedere), neben den Sammlungen Liechtenstein, Harrach, Schönborn, Lamberg, neben der kleinen

---

[1]) Die benützte Quelle ist das kleine, seltene Buch „Der Gantzen Weltbekandten Stadt Wienn ausführliche Beschreibung . . . ." Wien, Druck bei Andreas Heyinger, 1713, 12°, S. 66 ff. Das betreffende Capitel trägt die Ueberschrift „Etlicher Herrschafften Palläste nach der A. B. C.-Ordnung". — Der Sanct-Veiter Altar, der doch einmal auch auf Pseudo-Grünewald untersucht werden sollte, wird uns im Verlaufe der Arbeit noch beschäftigen.

fürstlich Schwarzenberg'schen auch noch die umfangreiche Galerie des Fürsten Wenzel Anton Kaunitz, ferner die bedeutende Birkenstock'sche, die Baron Hagen'sche, Hundschowski'sche, Wefeld'sche Sammlung, und eine Quelle aus dem genannten Jahre deutet an, dass noch andere Bildersammlungen in Wien existirt haben. Hier verweise ich sofort auf die Apponyi'sche Galerie und auf die Gemäldesammlung des Wiener Schottenstiftes, die gewiss schon im vorigen Jahrhundert bestanden hat. Nach Hoser's Angabe gehört auch die Sammlung des Baron Störk und Baron Weber in „die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts". Ratakowsky sammelte schon gegen Ende des Zeitraumes. Die älteste Galerie Jäger gehört derselben Zeit an. Ignaz Unterberger hatte ebenfalls in jenen Jahren eine grosse, übrigens wenig bekannte Sammlung. Demnach besass Wien zu Anfang der Neunzigerjahre des 18. Jahrhunderts zum mindesten fünfzehn bis zwanzig bemerkenswerthe Galerien, unter denen einige sogar auf Berühmtheit Anspruch machen können.

Um 1800 ist die Zahl der Galerien schon wieder angewachsen. Damals trat die gräflich Czernin'sche Galerie in die Reihe ein, ferner die Sammlung Fries, Saphorin, Truchsess-Wurzach, wie denn auch Collalto, Hoppe, von Pachner, Rasumowski, Reith, Sickingen, Sinzendorf zu nennen sind, wenn man die zeitlichen Grenzen nicht allzu enge abstecken will.

Die Anfänge der Artaria'schen Sammlung reichen nach der Familienüberlieferung bis über 1800 zurück. 1806 kam die Ambrasersammlung und damit reichhaltiger Bilderbesitz nach Wien, 1813 die fürstlich Esterházy'sche Galerie. Rechnet man auch einige kleine Bildersammler

hinzu, wie Barbolani, J. Chr. Brand, Caspar Braun, Brannauer, Feil, Fumée, ferner V. Hauschka, Natorp Prohaska, so kommt man für die angedeutete Periode auf etwa vierzig bis dreiundvierzig Gemäldesammlungen, je nachdem man die später hinzutretenden aus der Zeit zwischen etwa 1810 und 1820 ausschliesst oder mit aufnimmt.

In den Zwanzigerjahren finden wir noch eine weitere Vermehrung der Wiener Galerien. Ich zähle unter Einrechnung der kleinen Sammlungen, von denen in manchen Fällen ausser dem Namen so gut wie nichts bekannt ist, gegen neunzig. Manche von den alten Namen sind verschwunden. Denn im Zeitraume von etwa 1800 bis 1830 hat es bedeutende Veränderungen anderer Art, nicht nur Zuwachs an Sammlungen gegeben. Eine ganze Reihe von Versteigerungen schüttelte den Wiener Privatbesitz recht tüchtig durcheinander und brachte auch Verluste, insofern Gemälde nach aussen hin abgegeben wurden. Wir werden all das noch genauer kennen lernen, so die Schicksale vieler Bilder aus der Birkenstock'schen Galerie, von der ein Theil 1812 versteigert wurde, so die gräflich Apponyi'sche Bilderversteigerung von 1818, die Auction Sickingen von 1819, die Kaunitz'schen Auctionen von 1820 und 1829, mehrere Pachner'sche Versteigerungen, die Allard'sche und Hoppe'sche Vente in den Jahren 1821 und 1822, die Fries'sche Versteigerung von 1826, die erste Baranowski'sche Auction von 1827 und vieles andere. Für die vorliegenden Erörterungen ist es zunächst von Bedeutung, dass in den Dreissigerjahren für Wien zum mindesten sechsundfünfzig Sammlungen nachzuweisen sind. Die Sammlungen Adamovics, Czartoryski, Dr. Hoser, Baron Puthon und Jos. Tschager sind in dieser Periode als tüchtiger Zuwachs zu nennen.

In den Vierzigerjahren tauchen neue Namen auf, wie Arthaber, Festetits, Springer, Winter. Zahlreiche Sammlungen haben sich mittlerweile wieder aufgelöst, so die Baron Puthon'sche Galerie, die Sammlung Gyrowetz, Petzold, J. C. Hofbauer, Franz Jäger, Joh. Nep. Meyer, Grittner. Kleine Versteigerungen werden hier übergangen. Die Liste der Sammler aus diesem Zeitraume stellt sich ungefähr auf vierzig.

In der Zeit zwischen 1850 und 1860 ist eine bedeutende Zunahme an Bildersammlungen festzustellen. Einige ältere Galerien wurden versteigert. An die Oberfläche aber kamen Sammlungen wie Beroldingen, Biehler, J. D. Böhm, Ad. J. Bösch, Fellner, Galvagni, Gsell, Heekeren, Koller, Krocker, Kuranda, Lanckoronski, die modenesische Sammlung, die Galerie Pereira, Porges, Ans. v. Rothschild, Sterne[1]) und manche andere von geringerer Bedeutung. In dieser Blütheperiode des Wiener Sammelwesens sind bei sechzig Besitzer von mehr oder weniger beachtenswerthen Bildern namhaft zu machen.

In den Sechzigerjahren ist eine lebhafte Bewegung im Wiener Gemäldehandel von einer Erweiterung der Sammlerliste begleitet, beziehungsweise, es treten wieder neuerlich viele neue Sammler auf, deren Bestrebungen in der Kunstgeschichte bleibende Spuren hinterlassen haben. Namen, wie Adamberger, Bühlmeyer, Herzog von Coburg, Dumba, Engländer, Herz, Herzog, Heidl, Lobmeyr, Dr. Gotthelf Meyer, Oelzelt, Rogge, Romano, Steiger

1) Dabei ist nicht ausgeschlossen, dass das Sammlerthum von Einigen der Genannten noch weiter zurückreicht als die Grenze 1850 angiebt.

v. Amstein, Todesco, Wertheimstein, Wodianer, Edmund Zichy sind in dieser Beziehung hier zu nennen. Ueber siebzig Gemäldesammler, von denen man den grössten Theil ernst nehmen kann, lassen sich für diese Periode zusammenstellen.

Die Siebzigerjahre bringen gleichfalls neues Leben ins Sammeln, vielleicht mit angeregt durch die Weltausstellung und durch eine gelungene Ausstellung von Werken alter Meister im Oesterreichischen Museum für Kunst und Industrie (im Sommer 1873). Wieder treten neue Namen zu den schon genannten hinzu, z. B. die der beiden Lippmann, Remi van Haanen's Gemäldesammlung wird allgemein bekannt. Tauber, Stametz-Meyer, Miller v. Aichholz, Fruhwirth, Endris, W. Horn, Henkel, Klinkosch, Al. Scharf und viele Andere vermehren die Liste. Und wenn auch viele Sammlungen durch Verkauf oder Vererbung verschwinden, so kommen doch so viele neue hinzu, dass nunmehr schon über hundert Gemäldesammlungen zu verzeichnen sind. Von den Galerien, die in dem genannten Zeitraume versteigert worden sind, hebe ich hervor: Erasmus Engert's Sammlung, die Wilhelm Koller'sche, die Gsell'sche, Herbeck'sche, Oelzelt'sche.

Auch in den Achtzigerjahren gab es viele Versteigerungen, wie die der Sammlungen Arthur Mayer v. Alsó-Russbach, Schey, Emile Gérard, Rosenberg, Klein v. Wiesenberg, Ad. Jos. Bösch, Georg Plach, Artaria, Sterne, Pollitzer, G. Bossi, D. Penther, Th. Eggers, v. Klinkosch, wobei nur das allerauffallendste hier erwähnt wird. Trotz der einschneidenden Veränderung, hervorgebracht durch die angedeutete geradewegs massenhafte Auflösung alter und junger Galerien, hat das Sammlerthum Wiens einen so

reichlichen Nachwuchs aufzuweisen, dass die Zahl hundert auch für die Achtzigerjahre ungefähr den Stand der Gemäldesammler angibt.

Und so dürfte es denn auch für die Neunzigerjahre gelten, deren vollständigen Ablauf wir aber denn doch erst abwarten wollen, bevor wir ihre „Geschichte" schreiben. Heute will es freilich scheinen, als sei der Zuwachs nicht allzu mächtig, wenigstens dem Gewichte nach.

Solchen Zahlen gegenüber lässt sich's wohl rechtfertigen, Wien als eine Galeriestadt ersten Ranges zu bezeichnen. Einigermassen rechne ich hierbei auch darauf, dass der Leser sich wenigstens an die Hauptbilder der meisten genannten Sammlungen erinnere und danach beurtheilen könne, dass nicht nur die Anzahl, sondern auch die Bedeutung der Wiener Sammlungen eine hohe Schätzung derselben erheischen. London und Paris etwa ausgenommen, verdient vielleicht keine Hauptstadt so sehr den Namen einer Galeriestadt wie Wien. Rechnungsmässig lässt sich diese Angelegenheit freilich nicht anfassen, da es niemanden gibt, der den Gemäldebesitz aller Hauptstädte genau gezählt hätte. Neben einigen sicheren Ziffern bleibt da noch immer furchtbar viel Raum für schätzungsweise Angaben. Wenn ich also den Wiener Gemäldebesitz mit etwa 9000 bis 10.000 Bildern angebe, und ihn einen ungewöhnlich grossen nenne, kann damit nichts unbedingt Abschliessendes gemeint sein. Sichere Zahlen liefert die kaiserliche Galerie mit 2652 katalogisirten Bildern (ungerechnet die Aquarelle und die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol), die Galerie der Akademie mit 1135, die fürstlich Liechtenstein'sche mit 839, die gräflich Harrach'sche mit 386, die gräflich Czernin'sche mit 343, die gräflich Schönborn'sche mit 150, das Liechtensteinzimmer

im städtischen Museum mit 41. Das macht zusammen 5546 katalogisirte Bilder in den allgemein zugänglichen Sammlungen.

Viel weniger sicher sind schon die Angaben aus den eigentlichen Privatsammlungen. Einige, wie die Sammlung Winter-Stummer, sind katalogisirt. Die genannte Galerie enthält 197 Gemälde, ist aber seit der Katalogisirung schon wieder durch Vererbung getheilt worden, so dass wohl die Ziffer nicht mehr vollkommen zuverlässig ist. Nach dem Katalog von 1881 weist die herzoglich Coburg'sche Sammlung (jetzt im Besitz des Prinzen Philipp) 193 Nummern auf. In der Franz Xaver-Meyer'schen Galerie (die sich noch vollständig im Besitze der Witwe befindet) zählt man 132 Bilder, bei Ludwig Lobmeyr 88, in der Sammlung Goll-Burger, die übrigens versteigert worden ist, während die vorliegende Einleitung im Druck war, 76. Die Sammlung Heinrich Rogge weist 65 gezählte Bilder auf, die Baron Gustav Springer'sche 54. Zusammen sind also 6351 gezählte Bilder in Wien vorhanden.

Hier sind wir so ziemlich mit dem Zählen zu Ende. Den Bestand der Sammlung Lanckoronski schätze ich auf 300 Bilder. Von den noch übrigen achtzig bis neunzig Sammlungen enthalten einige gegen hundert Bilder, manche nur zehn bis zwanzig. Endlich schätze ich die Anzahl der Gemälde, die durchschnittlich bei erklärten oder verkappten Kunsthändlern und in den Ausstellungen zu finden sind und dort ein stets bewegliches Gut bilden, auf rund 1000. Eine bestimmte Angabe dessen, was in den Vorräthen der kaiserlichen Galerie und in der neu eingerichteten Secundärgalerie vorhanden ist, wird erst möglich sein, wenn all diese Bilder wissenschaftlich katalogisirt sein werden. Auf alle Fälle muss man mehrere hundert kunstgeschichtlich beachtenswerthe Bilder von dieser Seite hinzurechnen. Die Gemälde in der

Hofburg zu schätzen fällt schwer, da nur weniges davon zugänglich ist. Neuerlich, seitdem die Grenzen Wiens hinausgerückt sind, fällt auch der reichliche Bilderbesitz des Schlosses Schönbrunn in den Bereich dieser Erörterungen, und einige gute Bildnisse, die sich im kaiserlichen Lustschlosse zu Hetzendorf finden, gehören auch hierher.

So kommt man denn mit Zählung und Schätzung zu der Annahme, dass sich der Gesammtvorrath an beachtenswerthen Bildern in Wien auf etwa 10.000 beläuft.

Im Ganzen lege ich auf derlei Zählungen wenig Gewicht, da ein treffliches Bild eines guten Meisters mehr kunstgeschichtliche Bedeutung hat und mehr Geldeswerth vorstellt, als so und so viele schwache Leistungen von mittelmässigen Malern. Immerhin sei mit dem Zählen für Diejenigen der Anfang gemacht, welche die Sache von einem anderen Standpunkte aus betrachten.

Auch eine Schätzung des Geldwerthes, der durch den Wiener Besitz an Gemälden gegeben ist, soll hier nur angedeutet werden, da doch die vorliegende Arbeit eine hauptsächlich kunstgeschichtliche sein will. Ich drücke mich deshalb in dieser Frage auch absichtlich recht allgemein aus. Viele Millionen sind es ja gewiss, die Wien in Form von Bildern verwahrt. Man beachte, dass beispielsweise Raffael's Madonna im Grünen allein bei animirtem Markt annähernd eine halbe Million bringen würde. Nicht viel weniger Werth hat heute der grosse Rembrandt in der Galerie Schönborn. Die Tizian, Tintoretto, Rubens, Van Dyck, Velasquez, Dürer, Holbein stellen meist jeder für sich ein nettes, in manchen Fällen ein ungewöhnlich grosses Vermögen vor. Dann noch die ältesten Niederländer, aus späterer Zeit die Brueghels und ihre Gruppe, und so könnte man Beispiele finden bis

herauf zur Kunstübung der jüngsten Generationen. Aus allen Perioden Bilder von hohem Werthe. Denn der Gemäldebesitz Wiens ist ungemein mannigfach zusammengesetzt und hat charakteristische Beispiele fast aller bedeutenden Richtungen der Malerei aufzuweisen. Besonders reich sind wir an Vlaemen, an Holländern, an Deutschen aus mehreren kunstgeschichtlich wichtigen Zeitabschnitten. Unter den Italienern herrschen die alten Venezianer in weiterem Sinne unbedingt vor; wenig Spanier, noch weniger schwedische Maler, viel mehr Franzosen aus verschiedenen Zeiten. Einige Engländer. Im Ganzen weniger Quattrocento als etwa in Berlin und London. Dagegen interessante Trecentisten.

Der Gemäldebesitz Wiens lässt sich wie der irgend einer grossen Stadt, in der es Maler und Sammler gegeben hat, eintheilen in Werke einheimischer Künstler und in solche von fremden Malern, beziehungsweise in eine Gruppe von Bildern, die an Ort und Stelle gemacht sind, und in eingeführte Gemälde.

Es gibt viele Städte, aus denen weit mehr und bedeutendere Maler hervorgegangen sind, als aus Wien. Ich nenne nur Florenz, Venedig, Mailand, Bologna, Neapel, Nürnberg, Augsburg, Paris, Antwerpen, Amsterdam, Haarlem, London, Madrid, Sevilla. Auch haben manche andere, z. B. Rom, eine grössere Anziehungskraft auf fremde Talente ausgeübt. Die Geschichte des kunstliebenden Papstthums spricht deutlich genug davon. In Bezug auf das Entstehen und Bewahren von Gemäldesammlungen ganz unabhängig von einheimischer Production konnte St. Petersburg eine Zeit lang als typisch gelten. Berlin ist ein mächtiger Magnet für gute Bilder. Wien hat von allen den angedeuteten Eigenschaften etwas, ohne dabei seine Originalität als Gemäldebesitzerin einzubüssen. Wien

hatte und hat noch immer viele und darunter bedeutende Maler, deren Werke in die Wiener Sammlungen gekommen sind; es hat auch viele Maler vom Auslande herangezogen, die hier eine Zeit lang gewirkt und ihre Werke hier zurückgelassen haben. Wien hat endlich eine ungewöhnlich starke, aufsaugende Kraft bewiesen guten Gemälden gegenüber, die auswärts entstanden waren. Daher die mannigfache Zusammensetzung und die grosse Anzahl der Wiener Gemäldesammlungen.

Ohne hier eine Geschichte der Wiener Malerei einschmuggeln zu wollen, möchte ich doch die einheimische Hervorbringung durch einige Beispiele markiren, wobei im Allgemeinen zwischen geborenen Wienern und eingewanderten in Wien thätigen Künstlern kein Unterschied gemacht wird. Wien hat offenbar spätestens im 15. Jahrhundert einheimische Maler aufzuweisen. Auch wenn uns aus dem 14. Jahrhundert bis ins 16. herein verhältnissmässig wenige Wiener Malernamen urkundlich überliefert sind und gar keine, die man mit bestimmten Werken in Verbindung bringen könnte (also archivalisches Stroh, mit dem man keine Kunstgeschichte macht), so beweisen doch wohl Altartafeln und Altärchen, auf denen unverkennbare Ansichten von Wien angebracht sind, dass es schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bemerkenswerthe Maler gegeben hat, die sich eine Zeit lang in Wien aufgehalten haben. Eine solche Altartafel mit einer Ansicht von Wien[1]) befindet sich in der Gemälde-

[1]) Es ist die älteste, die ich auf Tafelbildern kenne. Sie fällt noch vor die Errichtung des Heilthumstuhles bei Sanct Stephan, also vor 1483. Diese Ansicht von Wien war bis zu der Zeit unbekannt, als ich sie in einem Feuilleton der „Wiener Zeitung" (vom 6. Februar 1896) erwähnte. Im Abschnitt über das Schottenstift wird uns diese Darstellung noch weiter beschäftigen.

sammlung des Schottenstiftes zu Wien. Einen kleinen Flügelaltar, dessen Hintergrund eine Ansicht von Wien mit der Burg und der Stephanskirche bietet, besitzt auch die wohlgeordnete, prächtige Galerie des Stiftes Sanct Florian in Oberösterreich.[1]) Das kleine Kunstwerk stammt aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und dürfte in die Zeit gegen 1500 fallen.

Gar fürs 16. Jahrhundert ist eine Bethätigung von tüchtigen Malern in Wien nicht mehr im mindesten zweifelhaft. Im Jahre 1520 malte Bernhard Strigl hier die Familie des Doctors Cuspinian (das Bild ist bekanntlich jetzt in der Berliner Galerie zu suchen) und vermuthlich ist auch das Bild mit Kaiser Maximilian I. und seiner Familie (ein interessantes Stück der Wiener Galerie) von demselben Meister vor 1520 in Wien entstanden.[2]) Nicht zu übersehen ist, dass

---

1) Dieses kleine Triptychon ist durch die culturhistorische Ausstellung in Steyr von 1884 allgemein bekannt geworden. Es ist von Fr. Kutschera in Steyr photographirt. Sehr überhastete Mittheilungen darüber sind von A. Ilg, der es dem fabelhaften Wiener Meister Rueland zuschrieb, im Monatsblatt des Wiener Alterthumsvereines von 1886 (Nr. 2, S. 8) gemacht worden. Etwas besonnener ist Ilg's Erwähnung des kleinen Florianer Triptychons in demselben Monatsblatt von 1888 (S. 70). Auf die Ansicht von Wien weist hin C. Lind in den Berichten und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines, Bd. XXIII, S. 127, wie denn auch die „Mittheilungen der k. k. Centralcommission für Erhaltung und Erforschung der Kunst- und historischen Denkmäler" von 1884 (S. CLXXII) diese alte Wiener Ansicht berücksichtigen. Albin Czerny bespricht das Bildchen in „Kunst und Kunstgewerbe im Stifte Sanct Florian" (Linz 1886), S. 66. — Die Meister-Ruelandfrage wird an anderer Stelle besprochen.

2) Ueber dieses Bild und seine übermalten Inschriften wird eingehend gesprochen im Capitel, das von der kaiserlichen Galerie handelt.

Niclas Meldemann, Augustin Hirsvogel und Hans Sebald Lautensack Melchior Lorch in der alten Kaiserstadt thätig waren, obwohl sichere Staffeleibilder von ihrer Hand nicht bekannt sind. Auch Seisenegger mag Erwähnung finden.[1]) Von diesem sind genug Gemälde bekannt, um sich, nebstbei bemerkt, über die Schwäche derselben klar zu werden.

Um 1583 war der Antwerpener Bartholomäus Spranger in Wien beschäftigt, wo er im Auftrage des Prager Hofes im Neugebäude malte, und wo er doch vermuthlich auch einige Tafelbilder geschaffen hat.[2])

---

1) Zu Jakob Seisenegger, auch Zeisenegger genannt, vgl. Tschischka, Geschichte der Stadt Wien (1847), S. 298, Jos. Bergmann in den Wiener Jahrbüchern der Literatur (1848), Bd. 122, Anzeigebl. 1 ff., Schlager: Materialien zur österr. Kunstgeschichte im Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen (1850), Ernst Birk: Jak. Seisenegger in den Mittheilungen der k. k. Centralcomm. f. E. E. der K. und k. Denkm. 1864 (IX. Bd.), ferner „Mitth. des k. k. österr. Mus. f. K. u. I." V, S. 348 f., Ed. v. Engerth in „Zeitschrift f. b. Kunst" (1875/76), X. Bd., S. 153 bis 158, Nagler: Monogrammisten IV, Nr. 468, Woermann und Woltmann: Geschichte d. Malerei, II, 507. Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei, S. 488 f. Repertorium f. Kunstw. III, 312, XVIII, 273 ff. Jahrbuch der Kh. Samml. des A. H. Kaiserhauses, V. u. VII. Bd. passim (S. wird in der Zeit von 1543 bis 1554 mehrmals als „Hofmaler" genannt), XV. Bd. Neuestens „De nederlandsche Spectator" 1895, S. 347 f. (De Groot, über die monogrammirten von ihm entdeckten Bilder Seisenegger's in der Galerie des Mauritshuis). — Von J. Seisenegger ist vielleicht das Bildniss im Weimarer Museum, IV. Auflage des Kataloges, S. 29. Der Führer durchs Franzensmuseum in Brünn, S. 87, Nr. 169, verzeichnet ein Werk des Künstlers.

2) Auf die Thätigkeit Spranger's im Neugebäude, dem sogenannten kaiserlichen Fasangarten, spielt eine Stelle bei Van Mander an (Fol. 271 a) und beziehen sich mehrere Regesten, die im XV. Bande des Jahrbuches der Kunstsammlungen des A. H. Kaiserhauses veröffentlicht sind

Vielleicht war auch Jos. Heinz gelegentlich in Wien. Eine Grablegung auf dem Epitaph des Hans Ulrich Pendter im Stephansdome zeig eine Nachwirkung Heinz'scher Kunstweise, obwohl dies Gemälde erst nach 1646 entstanden ist.[1])

Eines der bedeutendsten Talente, die weiterhin im 17. Jahrhundert unter den Wiener Malern zu finden sind, ist Joh. Wilh. Baur, ein erfindungsreicher Kopf. Baur hängt noch innig mit Elsheimer's Kunst zusammen, dessen Vorliebe für kleines Format und sorgsame Durchbildung er von Italien mit nach Wien gebracht hat.[2]) Baur ist ein hervorragender

---

(Nr. 11591, 11642, wohl auch Nr. 11739). Ueber das Neugebäude vgl. dasselbe Jahrbuch, Bd. XVI (Monographie von A. Ilg). Die Spanger-schen Malereien sind noch nicht wiedergefunden.

[1]) Erwähnt ohne Angabe der Darstellung oder des Malernamens bei Ogesser „Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien" (1779), S. 308, Nr. 58, bei Hormayr, „Wiens Geschichte", II. Jahrg., I. Bd., 2. Heft, S. 50, und anderwärts, schliesslich auch bei L. Donin, „Der Stephansdom und seine Geschichte" (1873), S. 322.

[2]) Der Mann würde eine Sonderstudie wohl verdienen. W. v. Seidlitz hat in Jul. Meyer's Künstlerlexikon schon vorgearbeitet. Die gebräuchlichen Handbücher für Geschichte der Malerei nennen unseren Künstler nicht einmal. Lützow behandelt ihn in der Geschichte der deutschen Kunstdrucke (Berlin, Grote 1891) ganz von oben herunter, offenbar ohne ihn genau studirt zu haben. In der älteren Literatur ist Manches über ihn zu finden, so bei de Piles im Abregé de la vie des peintres, in Orlandi's Abecedario, in Mariette's Abecedario. Abbé de Marolles „Catalogue de livres d'estampes" (1666), S. 157, kennt Baur's Compositionen zu Ovid's Metamorphosen. Das Werk des Künstlers ist versuchsweise zusammengestellt bei Florent le comte: „Cabinet de singularitez" (1699), II. Anhang, S. 53 ff. Einiges über B. bringt auch Fanti im Katalog der Liechtensteingalerie. Zu beachten Rost's Handbuch und Füssli's Künstlerlexikon, Folioausgabe von 1799 bis 1810 mit den Nachträgen, Nagler's Monogrammisten, Andresen's deutsche Malerradirer. — Auf dem Stich von J. Meyssens, nach Baur's Selbstbildniss, steht

Techniker, nicht nur als Radirer, sondern auch als Kleinmaler, Grosse Staffeleibilder sind mir von ihm einstweilen nicht bekannt geworden. Von J. Hoefnagel, der ebenfalls durch sorgsame Technik bekannt ist und den man zu den Wiener Malern rechnen darf, sind räumlich grosse Arbeiten und ungezählte Miniaturmalereien bekannt.[1]) Neben Baur ist Georg Bachmann, von dem sich einige Altarbilder erhalten haben, recht roh und derb.[2]) Ueber den Maler Steinmiller, der

---

eine ganz kleine Biographie des Künstlers, die auch seinen Aufenthalt in Wien erwähnt (De Bie: Gulden Cabinet). Andere Literatur bei Seidlitz. J. W. Baur'sche Werke kommen vor im Inventar der Sammlung Erzh. Leop. Wilhelm, Nr. 570 u. 571. Manches von B. findet sich in den Prager Inventaren, die im X. Bd. des Jahrbuches der kunsthistor. Sammlungen des A. H. Kaiserhauses veröffentlicht sind. 1780 besass die Liechtensteingalerie Gouachebildchen von Baur (franz. Kat. S. 119). Die Galerie Birkenstock enthielt viele Werke Baur's. Im Katalog der Sammlung Biehler von 1867 stehen Bildchen von 1628 und 1639 beschrieben. Bei der Newlinsky'schen Versteigerung 1886 tauchte ein Werk des Künstlers auf. Vielleicht ist ein Reitergefecht der Galerie in Basel (Kat. von 1889, S. 60, Nr. 182) von Baur. Baur's Arbeiten, die in der Zeichnungensammlung des Louvre und in der Albertina bewahrt werden, führt schon W. v. Seidlitz an. In Hoet's „Catalogus of namlyst van Schilderejen" (1752), I, S. 171, kommt ein Thurmbau von Babel vor, den Baur 1634 in Rom gemalt hat. S. 309, werden eine Taufe Christi und eine Predigt Johannis genannt. B. war Hofmaler in Wien, wo er 1640 starb. Die Jahreszahl 1641 auf dem Titelblatte zu den Ovid'schen Metamorphosen scheint eine Vorausdatirung von Seiten des Verlegers zu sein.

1) Zu Hoefnagel vgl. die Literaturangaben in meinen kleinen Galeriestudien I. 309 f., Neue Folge I, 73 f., ferner in dem Heft „Gemalte Galerien" II. Aufl. S. 30, sowie bei Chmelarz im Jahrb. d. K. h. S. d. A. H. Kaiserhauses, Bd. XVII.

2) G. Bachmann wird genannt bei Tschischka in der Geschichte der Stadt Wien (1847), S. 298. Einen Hinweis auf mehrere seiner Werke und auf andere Literatur bringt Jul. Meyer's Künstlerlexikon (II, 515).

um 1635 und noch späterhin in Wien thätig war, und über seinen Stil muss erst eine weitere Forschung Auskunft geben.[1])

Im Verlaufe des 17. Jahrhunderts waren auch die Holländer Jan van Ossenbeek, die Brüder Samuel und Jan van Hoogstraeten und Toorenvliet in Wien ansässig.[2]) Ossenbeek war in Gemeinschaft mit dem Antwerpener Maler Nicl. van Hoy und dem Stecher F. v. d. Steen für den Hof thätig und hatte augenscheinlich auch zahlreichen privaten Aufträgen nachzukommen.[3])

---

1) Steinmiller malte für die Stephanskirche und die Augustinerkirche in Wien. Literaturangaben im Jahrbuch der kunsthistorischen Samml. d. A. H. Kaiserhauses XVI, 104 f. Siehe auch Coel. Wolfsgruber „Die Hofkirche zu S. Augustin in Wien" (Augsburg 1888), S. 6.

2) Zu Toorenvliet's Aufenthalt in Wien, dessen Nachweis man Bredius verdankt, vgl. Mittheilungen der k. k. Centralcommission 1895, S. 20f. — Die beiden Hoogstraeten bespreche ich im Abschnitte über die kaiserl. Galerie. — Von Ossenbeek's Wiener Aufenthalt erfährt man u. a. aus Monconys' Voyages III (1695), S. 165. Monconys schreibt am 7. Januar 1664 in Frankfurt a. M.: „Le 7. je fus le matin chez M. de Neuville, qui . . a quelques tableaux, entre outres de Ossanbeic qui demeure à Vienne . . ." Eine Bestätigung dieser Angabe über Ossenbeek scheint darin zu liegen, dass in österreichischen Sammlungen viele von seinen Werken vorkommen. Davon wird noch die Rede sein.

3) Niclas de Hoy wird 1637 unter den „Leerjongens" in der S. Lucasgilde zu Antwerpen angeführt (vgl. Liggeren II, 83, 86). Er war später Kammermaler des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Vgl. Ad. Berger in Ber. u. Mitth. des Wiener Alterthumsvereines 1882, S. 61. Vgl. auch Schlager, Materialien zur österr. Kunstgeschichte. Ein signirtes Bild von ihm in der Galerie zu Donaueschingen. Zwei beglaubigte in der kaiserlichen Galerie. In dem Bilde in Donaueschingen sind gewisse Anklänge an Dav. Teniers den jüngeren nicht zu verkennen Ehedem besass die Prager Galerie Wrschowetz ein Werk des N. de Hoy (Nr. 64 des alten Inventars). N. de Hoy zeichnete u. a. den Ganymed des Correggio als Vorbereitung für den Stich des Franc. van de

Niclas van Hoy war ein schwacher Künstler. Die Breite seiner Malweise stammt sicher mehr vom Nichtkönnen als von übermüthiger künstlerischer Freiheit. Auch die Werke eines Tobias Pock aus Constanz und gar eines Jan Thomas aus Ypern u. A. können die Wiener Malerei des 17. Jahrhunderts nicht retten.[1])

Steen, ebenso die Jo des Corregio und Parmeggiani's Bogenschnitzer. Auch Wolfg. Kilian, N. Rhein, wie schon erwähnt, Ossenbeek, ferner G. Bouttats haben nach Van Hoy gestochen.

[1]) Zu Tobias Pock (auch Bock) vgl. (J. Ogesser) Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan (1779), S. 113 (Abbildung des Hauptaltares von St. Stephan, dessen Altarblatt von Tob. Bock auf Zinn gemalt ist); ferner L. Donin, „Der Stephansdom und seine Geschichte", Wien 1873, S. 232. Eine kleine Abbildung des ganzen Altares und reichliche Literaturangaben finden sich in Hartmann-Franzenshuld's: Wiener Geschlechterbuch II, S. 100. Siehe auch Füssli's Künstlerlexikon, Nachträge. Hoser's Katalog (1845). Tschischka: Geschichte der Stadt Wien (1847), S. 298. Schlager, „Materialien", S. 33 (Sonderabdruck). Tob. Bock besass ein Haus auf der Seilerstätte, vgl. Schimmer: Häuserchronik der inneren Stadt Wien, S. 181, Nr. 957. Zu den einzelnen Altarblättern kommt eine Menge Localliteratur in Frage, die hier nicht einzeln angeführt wird. — Zu Johann Thomas vgl. C. de Bie's Gulden Cabinet, S. 247; Descamps: vie des peintres flamands II, 169, wo auch die Ernennung des Thomas zum Hofmaler erwähnt ist, Meusel's Neue Miscellaneen artist. Inhaltes I, S. 211; mehrere Kataloge (siehe weiter unten); Lützow's Kunstchronik, Neue Folge II, Nr. 17 und VII, Nr. 1 (S. 6); Jahrbuch der Kunst-S. d. A. H. K. H. X, passim, ferner die Literatur über Schabkunst, in welcher Manier Thomas auch thätig war. Werke des Thomas kommen vor im Inventar Leopold Wilhelm, im Inventar von 1591 der Olmützer Galerie, im ältesten Inventar der Wiener Galerie Jäger (Nr. 111), im Katalog der Wiener Galerie Baranowski (1855), S. 42, Nr. 167 und ein seltenes Schabkunstblatt in Fr. Ritter's Katalog der Schabkunstausstellung des Oest. Mus. f. Kunst und Industrie (189), Nr. 1387. Malerwerke des Thomas in der Wiener Hofbibliothek und in der Albertina. Ich kenne folgende datirte Werke von Thomas: Das

Eine späte Blüthe stellt sich erst gegen 1700 und im 18. Jahrhundert ein, als ein Frans de Paula Ferg, Hans Graf, Janneck, Jos. Orient und J. G. Platzer in Wien thätig waren, als Kupetzky, Seybold, van Schuppen, Auerbach hier schufen, als Dirck van Valckenborch seine sauberen Jagdstillleben lieferte, als der freilich recht süss malende Quellinusschüler Schoonjans, als Sebastiano Ricci, Daniel Gran, Rottmayr die Wiener Kirchen mit grossen Altarblättern versahen, als der Prinz Eugen den Neapolitaner Solimena, den Bolognesen Marcanton Chiarini und den Franzosen Louis Dorigny beschäftigte, als Peter Strudel, der ältere Altomonte hier thätig waren, als die Kaiserin Maria Theresia den Martin Meytens und seine Schüler mit zahlreichen Aufträgen betraute, als Paul Troger hier den Martin Knoller zum Schüler hatte, als Franz Werner Tamm seine flotten Fruchtstücke und Blumenbilder auf die Leinwand brachte, womit ja nur wenige Namen aus der Menge herausgegriffen sind.

Jean Etienne Liotard war (wie man aus der neuen Monographie über diesen Künstler von Humbert, Revilliod und

---

Bacchanal von 1656 in der kaiserl. Gal., ein Sittenbild von 1660 nach dem geschabten Blatt von V. Kininger, ein Bild von 1662 im Schlosse zu Dessau, das grosse Gemälde von 1663 in der Wiener Galerie, von 1665 ein Bild in der Galerie Nostitz zu Prag, je eines von 1672 in Kremsier und Hermannstadt und mehrere, wie es scheint, von 1677 im Schlosse zu Enns. Das Datum 1677 ist entweder verlesen, oder die Angabe, dass Thomas 1673 gestorben, falsch. Ilg in den Mittheil. der k. k. Centralcommiss. f. E. u. E. d. Kunst- u. hist. Denkmale 1896, S. 201, gibt 1673 als Todesjahr an. Anderwärts steht 1672. Zwei Bilder von einem Thomas in der Wiener Liechtensteingalerie sind wohl von G. Thomas, desgleichen zwei Bilder mit Atelierscenen in der ehemaligen Sammlung Strache. Von demselben G. Thomas sind auch zwei Atelierscenen in der Gothaer Galerie.

Tilanus erfährt) zweimal in Wien, 1743 und 1777. Im darauffolgenden Jahre sah man den Chevalier Roslin hier arbeiten.[1])

Gegen das 19. Jahrhundert herankommend, fallen uns die Namen eines Oelenheinz († 1804), eines Jos. Rosa († 1805), Anton Maron († 1808), Vincenz Fischer († 1810), Joh. Drechsler († 1811), Martin v. Molitor († 1812), Hubert Maurer († 1818), Jos. Abel († 1818) und eines Friedrich Heinrich Füger († 1818) auf, welch Letzterer in seiner reifen Zeit schon den vollständigen Bruch mit der Malweise des 18. Jahrhunderts zum Ausdruck bringt. Auch hier gebe ich wieder nur einige Andeutungen.

Redl, Cauzig, die beiden Lampi leiten zur Kunst der Dreissigerjahre herüber. Sie wird abgelöst von der allbekannten Altwiener Sittenmalerei eines Krafft, Danhauser, Fendi, Eibl, Waldmüller, von der katholischen Richtung eines Führich und Kupelwieser, von der Landschaftsmalerei und Thierdarstellung eines Gauermann, welche eine Brücke von der älteren Kunstweise Dallinger's zu Bühlmeyer und den Modernen bildet, bis

---

[1]) Von den meisten der Genannten wird noch im Verlaufe der Arbeit die Rede sein. Viele Namen, die hier nicht erwähnt wurden, erfährt man aus den Verzeichnissen der Hofkünstler, die Schlager in den „Materialien" veröffentlicht hat. Es sind viele archivalische Hampelmänner darunter, auch Scheintodte, von denen gelegentlich der Eine oder Andere noch zu beleben sein wird. Küchelbecker's „allerneueste Nachricht vom römisch kayserl. Hofe" (Hannover 1730), S. 186, nennt folgende „Cammer Mahler": Johann Friedr. Fischer, Ign. Heinitz von Heitzenthal, Ferd. v. Hammilton, Joh. Ant. Nägelein, ferner Frau Maria Anna Kratochwillin, indianische Cammer-Mahlerin, endlich noch Jacob van Schuppen, Abraham Godyn, Joh. Martin Rausch und Anton Braun. Aus anderen Quellen könnten noch viele andere Wiener Maler des 18. Jahrhunderts hinzugefügt werden.

endlich die Neueren und und Neuesten auftreten, deren Bilder und Namen in jedermanns Gedächtniss sind.

Die Erzeugnisse dieser Wiener Malerei sind zum Theile noch in Wien selbst erhalten, viele in Kirchen, viele aber auch in den Galerien. Zum Theile sind sie allerdings auch fortgewandert. Man weiss es, dass zahlreiche auswärtige Galerien Werke von Wiener Malern beherbergen, z. B. die Berliner Nationalgalerie, die Hamburger Kunsthalle und die Münchener neue Pinakothek. Der fortgeschaffte Antheil an der einheimischen Production hat aber für die vorliegende Arbeit nur dann Interesse, wenn die später exportirten Werke einheimischer Maler vor ihrer Ausfuhr schon Bestandtheile von Wiener Sammlungen gebildet haben. In diesem Sinne wird uns hier z. B. die Reihe von Wiener Gemälden aus dem vorigen Jahrhundert zu beschäftigen haben, die Albrecht von Sebisch (1685 bis 1748 lebend) „während eines mehrjährigen Aufenthaltes" in Wien zusammengebracht und später nach Breslau überführt hat. Seit 1767 gehören sie der Stadt Breslau, wo sie gegenwärtig im schlesischen Museum der bildenden Künste aufgestellt sind.[1])

In demselben Sinne, wie die Sammlung Sebisch, interessirt uns im gegebenen Zusammenhange auch die Galerie des Baron Samuel von Bruckenthal (er lebte von 1721 bis 1803), die man jetzt bekanntlich in Hermannstadt zu suchen hat, die aber gewiss grösstentheils in Wien zusammengetragen worden ist. Eine Zeit lang war diese Sammlung in Wien aufgestellt, wie aus einer Erwähnung in Kurzböck's „Almanach von Wien zum Dienste der Fremden" von 1774

[1]) Vgl. das Vorwort und die Herkunftsnachweise des Breslauer Museumskataloges. Die Galerie Sebisch wird noch besprochen werden.

hervorgeht.[1]) Noch vor 1791 scheint sie nach Hermannstadt gekommen zu sein. An Altwiener Meistern finden sich noch jetzt in der Bruckenthal'schen Sammlung das Bildniss eines Baumeisters von Martin Meytens, des Grafen Gotter prächtiges Abbild, sowie noch andere bestimmte und unbestimmte Bildnisse von demselben Meytens, Bilder von Tamm (eine sehr flott gemalte Leinwand mit todtem Federwild), M. J. Schinnagel, Fr. Chr. Janneck, Johann Drechsler, Phil. Ferd. de Hammilton, Max Pfeiler, Rottmayr, von Auerbach, den Brand. Ueberdies findet man dort Bilder in der Art des Tobias Pock und solche von ihm selbst, Werke von Seibold, Max Handel, Paul Troger, Ferg, Heinitz, Fr. Th. Canton und noch Anderen.

Zahlreiche Werke von Wiener Malern sind auch mit der Hoser'schen Sammlung aus Wien nach Prag gekommen, einige mit der Esterházygalerie nach Pest. Auch Innsbruck erhielt derlei Bilder aus Wien.[2]) Es mag übrigens an diesen wenigen Beispielen einstweilen genug sein. Auf einen

---

[1]) S. 159. (Das Cabinet) „Sr. Excellenz des Freiherrn von Bruckenthal — in der siebenbürgischen Kanzley". Mit diesen Worten erwähnt im kurzen Abschnitt über private Gemäldesammlungen in Wien. In der französischen Ausgabe von 1791 fehlt der entsprechende Passus.

[2]) In der Hoser'schen Galerie waren vertreten durch je ein Werk oder durch mehrere Jos. Abel, Carl Agricola, Aigen, Bock, die Brands, Thom. Ender, Jos. Fischer, C. Markó, Moessmer, Mart. v. Molitor, Orient, Ossenbeck, J. G. Platzer, A. Querfurt, Fr. Rechberger, Scheyrer, Schinnagl, Sigrist, Ign. Unterberger, M. Wutky. — Mit der Esterházygalerie kamen fort: Bilder von Max Pfeiler, Oelenheinz, Quadal, Altomonte, Gran, Auerbach, Füger und Ignaz Unterberger. — Die Tschager-sche Sammlung enthielt etwa zehn Bilder von Wiener Künstlern. Sie kam nach Innsbruck. Denselben Weg gingen die Bilder der Leander Riegel'schen Galerie. Ueber beide Galerien siehe weiter unten.

Nachweis sämmtlicher Wiener Bilder, die nach aussen gegangen sind, können wir uns zunächst hier nicht einlassen.[1])

Vielmehr wollen wir auch die fremden Bestandtheile der Wiener Galerien einer übersichtlichen Betrachtung unterwerfen. Es ist nur eine Umschreibung, wenn man diese fremden Bestandtheile als Bilder bezeichnet, die irgend einmal eingeführt worden sind. Der Ausdruck Einfuhr bringt uns aber sofort der Sache näher. Im Einzelnen die Geschichte jedes Bildes bis zu seinem Import zurück verfolgen zu wollen, wäre ein vergebliches Bemühen. Obwohl die Archive, z. B. der fürstlich Liechtenstein'schen Familie (durch J. v. Falke), der gräflich Schönborn-Puchheim'schen (durch Dr. Fritz Reeger), der Harrach'schen (durch Dr. Menčik), der Czernin'schen (durch den gräflichen Archivar Franz Tischer), der Schwarzenberg'schen (durch die Archivare Ad. Berger und Mörath) nach kunstgeschichtlichen Notizen durchsucht worden sind, ist doch die Ausbeute bezüglich der Bildereinfuhr eine verzweifelt geringe gewesen. Was von diesen Dingen zugänglich war, wird in den Abschnitten über die einzelnen Galerien Erwähnung finden. Am reichlichsten sind die Nachrichten über die Bilder der kaiserlichen Galerie, von denen meist der Zeitpunkt der Einfuhr und die Herkunft bekannt ist. Einige peinliche Lücken in diesen Kenntnissen werden gern zugestanden. Aber man kennt die hochbedeutende grundlegende Einfuhr der grossen Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm, man

---

[1]) Angedeutet sei, dass zahlreiche Gauermanns nach Deutschland, Frankreich, England, Russland, Italien verkauft worden sind; Makart hatte einen internationalen Markt, desgleichen Waldmüller, jetzt haben ihn Angeli, Pochwalski u. A.

kennt die Zuzüge aus Prag, Karlstein, Graz, Venedig,[1]) Florenz, Ambras, Brüssel und anderen Orten so genau als man es in solchen Fällen nur verlangen kann. Sonst aber, nun gar bei kleinen Privatsammlungen, die in aller Stille ohne jede Aufschreibung entstanden sind, dürfte wohl alles Suchen in den Archiven vergeblich sein. Bei Descamps wird ab und zu eine Bestellung von Bildern für den Wiener Adel erwähnt, z. B. die zweier grosser Bilder bei G. Ph. Rugendas, die 1705 für den „prince Liechtenstein" ausgeführt worden sind.[2]) Mehrere Altarbilder von Joachim von Sandrart, die sich in Wiener Kirchen vorfinden, sind zweifellos als Bestellungen aufzufassen. Augenscheinlich eine Bestellung beim auswärtigen Künstler selbst liegt vor in dem Bildnisse des Fürsten Jos. Wenzel L. Liechtenstein von Rigaud, das man 1880 auf der Wiener Porträtausstellung sehen konnte, ferner in dem Bildnisse des Grafen Ferdinand Bonaventura Harrach von demselben Rigaud, das noch jetzt in der gräflich Harrach'schen Galerie ausgestellt ist. Ueber die Bestellungen bei Jos. Vernet für die Harrach'sche Galerie sind wir durch Urkunden unterrichtet.

Aus neuer Zeit erwähne ich als Beispiel die Bestellungen, die Baron Max Springer bei Madou gemacht hat (es sind Genrebilder, auf denen einige Mitglieder der Familie des Barons im Bildnisse vorkommen) und den Ankauf eines Bonnat durch denselben Sammler im Künstleratelier selbst.

Die Provenienzen, die in ungezählten Katalogen von Wiener Privatgalerien vorkommen, geben gelegentlich gute Fingerzeige.

---

[1]) Ueber die letzteren werde ich nach neu erschlossenen Quellen besondere Mittheilungen zu machen haben. Zunächst deute ich nur an, dass Dr. G. Ludwig diesen Fragen mit Emsigkeit nachgegangen ist.

[2]) Vie des peintres IV, S. 85.

Wenn sich auch der Wiener Bilderhandel wie der in jeder grossen Stadt nicht selten nur um seine eigene Achse dreht, d. h. wenngleich bei Käufen und Verkäufen die Gemälde sich häufig nur innerhalb des Ortes verschieben, so dass als nächste Provenienz eine Wiener Sammlung angegeben werden muss, so gibt es doch kaum irgend eine grössere Galeriestadt, aus der Wien nicht einmal Bilder angezogen hätte. Ganz abgesehen vom Import kleiner Galerien und einzelner Bilder aus den Provinzstädten, z. B. aus Brünn,[1] Lemberg,[2] Rohitsch-Sauerbrunn,[3] Triest[4] haben manche Sammler ein gewisses Gewicht darauf gelegt, ihre Bilder auf berühmten Märkten zu erwerben, sie aus Venedig, Paris, Brüssel, Amsterdam, London zu beziehen. Viele moderne Belgier und Holländer hat gegen 1850 N. v. Baranovski eingeführt. Festetits, Gsell, Adamovics, Baron Max Springer, Dr. Hussian, J. Bösch, Heinr. Mayer, Friedr. Lippmann, neuerlich J. v. Klarwill, Reichert, Dr. v. Marenzeller, Baron Königswarter, kaiserl. Rath G. v. Preyer, Ferd. Mautner v. Markhof, um nur Einige

---

[1]) In der Zeit um 1800 mit weitem Spielraum kam mancherlei Bildergut aus Brünn nach Wien, z. B. Bestandtheile der Brünner Sammlung Doppelstein und die ganze Klenowsky'sche Sammlung, welche Speil v. Ostheim geerbt und nach Wien verkauft hat. Auch die Eberl'sche Galerie kam nach Wien, wurde aber (vor 1838) nach Dresden verkauft. Vgl. Ernst Hawlik, „Zur Geschichte der Baukunst und der bildenden . . Künste im Markgrafenthume Mähren", Brünn 1838, S. 12 ff.

[2]) 1822 wurde aus Lemberg die Jakob Bauer'sche Sammlung eingeführt, die dann in Wien zur Versteigerung kam.

[3]) Von dort wurde 1879 die Dr. Max Jos. Schüler'sche Sammlung nach Wien gebracht.

[4]) Im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts gelangte nach glaubwürdiger Ueberlieferung eine Gruppe von Bildern aus Triest nach Wien in die Familie Karpf.

zu nennen, haben viele Bilder aus dem Auslande nach Wien gebracht. In vormärzlicher Zeit war Dr. Hoser ein wichtiger Factor für die Gemäldeeinfuhr nach Wien. Aus Basel, Frankfurt a. M., Gent, Mannheim, München, Neapel, Paris, Prag, wusste er sich Bilder zu verschaffen. Felsenberg's Sammlung enthielt Bilder aus Amsterdam, Brüssel, Rotterdam.

Als Beispiele für ganze Sammlungen, oder Partien von solchen, die aus dem Auslande eingeführt worden sind, nenne ich aus einer frühen Periode des Wiener Sammlerthums eine Pilat'sche Sammlung, aus der 1668 siebzehn Bilder an Harrach nach Wien kamen.[1]) 1837 wurde die fürstlich Czartoryski'sche Sammlung aus Warschau eingeführt, 1869 waren neun Gemälde aus der J. J. Merlo'schen Sammlung in Köln auf einer Sedelmeyer'schen Versteigerung zu finden, darunter interessante Bruyn'sche Werke, ein Cranach, J. v. Ruisdael, Palma giovane, eine mailändische Madonna (die zu Engländer kam) und eine Madonna aus der Richtung des Orley. 1872 kam die P. L. Everard'sche Sammlung nach Wien, um hier versteigert zu werden, 1873 die Galerie des Cavaliere Odoni, die in Wien unter der Hand verkauft wurde.[2]) Später gelangte die Sammlung Flotow-Svoboda aus Darmstadt hierher. Eine nette Einfuhr aus Brüssel, und zwar aus dem Nachlasse des Architekten Adolf Schuster, geschah bald nach 1892.

---

[1]) Die betreffende Urkunde hat sich im gräflich Harrach'schen Archiv erhalten. Ich erwähne sie mit ausdrücklicher Erlaubniss des Herrn Archivars Menčik.

[2]) Ueber die Sammlung Odoni verdanke ich mehrere Mittheilungen H. O. Miethke, welcher bei Odoni jenen Rembrandt gekauft hat, der in der Folge zu Jos. Lippmann und in die Pariser Sammlung Wilson gekommen ist. Viele Italiener der Odoni'schen Sammlung kamen zu Bossi in Wien.

Schuster's beide Neffen, die Herren Constantin und Alexander Curti erbten eine Reihe von Bildern, unter denen ich ein Werk aus der Schule des Rubens nenne: Die Sünderin vor Christo; wir werden es noch eingehend zu betrachten haben. Weiterhin ist hier ein trefflich erhaltener Rubens-Francken, eine Grablegung, hervorzuheben, ein ungewöhnlich guter J. v. Bronchorst von 1655 (Allegorie der Musik), ein grosser Gryf, ein, bald dem Bol, bald dem Flinck zugeschriebenes männliches Bildniss, ein kleiner El. v. d. Broeck, ein prächtiges Bildniss von Wappers und ein Verboeckhoven (Schafstall).[1]) Endlich erwähne ich noch eine Copie nach Rubens' Zinsgroschen.

Eine Art Transitoverkehr wird durch jene eingeführten Sammlungen vorgestellt, die nach verhältnissmässig kurzer Zeit wieder als Ganzes oder wenig vermindert fortgebracht worden sind. Um 1800 war z. B. die Galerie Truchsess-Wurzach in Wien, die später in London zum Theile verkauft worden, zum Theile verbrannt ist. Zur Zeit des Wiener Congresses hatte der schwedische Gesandte am russischen Hofe Graf Karl Axel Löwenhjelm seine Gemäldesammlung nach Wien gebracht. Auch aus neuerer Zeit wären einige fremde Botschafter zu nennen, die einen beachtenswerthen Gemäldebesitz nach Wien mitgenommen und von hier wieder in ihre Heimat fortgeführt haben. Die Galerie des Fürsten Lobanoff kann als einschlägiges Beispiel aus der neuesten Zeit angeführt werden.

Auch wenn fremde Galerien hier ausgestellt wurden, wie vor einigen Jahren die Milewski'sche, oder wenn Nach-

---

[1]) Mehrere der genannten Gemälde sind photographisch für die Schuster'schen Auctionskataloge von 1884 und 1892 nachgebildet.

lässe fremder Künstler zur Schau kommen, wie es bezüglich C. F. Lessing's und Lindenschmidt's der Fall war, ist das mehr Durchfuhr als Import.

Die Ausstellungen von Werken lebender fremder Künstler, insofern die Bilder nicht in Wien angekauft werden, gehören auch hierher.

In diesem Zusammenhange sei auch erwähnt, dass gelegentlich ganze Sammlungen zum Zwecke der Ausbesserung von Schäden an den Bildern nach Wien zu den Gemälderestauratoren kommen. So gelangten viele Bilder aus Marton Vaza, Olmütz und Kremsier nach Wien zu Professor V. Jasper, die kleine Sammlung Szunatz aus Agram zu Rietschl, die meisten schadhaften Bilder aus Hermannstadt und mehrere aus Dalmatien zu Gerisch, der in jüngster Zeit ein spätgothisches Altarwerk aus Bogeschdorf in Siebenbürgen zur Restaurirung übernommen hat.

Es liegt auf der Hand, dass die Kunsthändler bei der Einfuhr, Ausfuhr und bei jener Art des Transitoverkehres, wie sie hier gemeint ist, eine wichtige Rolle spielen. Im 18. Jahrhundert war in Wien der Kunsthandel offenbar noch nicht sonderlich entwickelt. Fuhrmann kennt aus der Zeit unmittelbar vor 1770 nur vier „Bilder- und Bettenhändler".[1]) Damals kündigte im „Wienerischen Diarium" wiederholt Johann Georg Weingand als „Universitäts-, Kunst- und Buchhändler" neu erscheinende Bücher an. Indes waren bisher keine Anhaltspunkte für die Annahme zu finden, dass Weingand gerade zum Bilderhandel in Beziehung stand. Aber schon 1770 tritt ein bedeutender Name auf. Damals wurde nämlich die Artaria'sche Kunsthandlung gegründet,

[1]) „Beschreibung . . von . . Wien" (III. Bd., 1770, S. 541).

die bis heute für den Wiener Gemäldehandel von Belang geblieben ist.[1]) Eine Galerie von Rang wurde zusammengebracht, die uns noch des Näheren beschäftigen wird. Denn sie hat viele hervorragende Bilder aus alten Wiener Sammlungen aufgesogen, wobei nur an eine ganze Reihe von Bildern der Galerie Kaunitz erinnert wird, die in Artaria's Besitz übergegangen sind. 1819 war bei Artaria eine Klein'sche Sammlung in Commission; 1822 versteigerte die Firma den Nachlass Alexander Allard's. Durch Artaria kamen mehrere Bilder in die gräflich Czernin'sche Galerie. Der Gemäldehandel bildete übrigens nicht die Hauptthätigkeit dieser Kunsthandlung, die sich vielmehr mit Karten, Musikalien und Kupferstichen abgab.

Anfangs hatte sich die Firma neben dem einstigen Peilerthor eingerichtet, wo sie den Schild „zum König von Dänemark" führte. Hierauf kam das Geschäft ins Dreilauferhaus am Kohlmarkt, endlich in derselben Strasse gegenüber ins Haus „zum englischen Gruss", wo es sich noch gegenwärtig befindet.[2])

---

[1]) Die Jahreszahl 1770 ist trotz der Angabe im Versteigerungskatalog der Galerie Artaria (dort heisst es 1769) die richtige. So lautet die bestimmte Angabe der gegenwärtigen Inhaber der Firma. Richtig ist die Zahl angegeben bei Hartmann von Franzenshuld: Wiener Geschlechterbuch, Artaria I, S. 40. Die Ankündigungen der Firma beginnen im Wienerischen Diarium von 1771.

[2]) Vgl. Von Franzenshuld: Geschlechterbuch, sowie die weiter unten angeführten commercialen Nachschlagebücher für Wien. Zu Artaria vgl. auch die biographischen Lexika von Constantin v. Wurzbach und Mor. Bermann, auch Franz Gräffer: Kleine Wiener Memoiren (1845), sowie die Ankündigungen, welche das Geschäft Artaria & Cie. nicht selten im Wienerischen Diarium und später, seit 1780, in der „Wiener Zeitung" veröffentlichte.

In den Jahren um 1775 kündigen zuerst Johann Michael Gastl, dann Augustin Gastl Kupferstiche, Landkarten und Atlasse mehrmals im Wienerischen Diarium an. Sie nennen sich privilegirte Kunsthändler und haben vermuthlich auch mit Bildern gehandelt.

Für die Zeit gegen 1780 nennt das Wiener Handelsadressbuch folgende „Kunsthändler": „Herrn Artaria und Comp. auf dem Kohlmarkt, der Michaelerkirche gegenüber 133", ferner „Hochenleittner auf dem Kohlmarkt im Doctor Hummlauerischen Hause 1180" und Torricella „in der Herrngassen im fürstl. Liechtenstein'schen Hause 132."[1])

Nicolai führt wenige Jahre später schon um einige Namen mehr an. Er zählt zu Anfang der Achtzigerjahre sechs Kunsthändler in Wien: Artaria und Comp., Christoph Toricella, Laurent Lausch, Joh. Traeg, Lucas Hohenleitter und Joseph Frister.[2])

Um wenig mehr als ein Jahrzehnt später gab es schon acht Kunsthändler in Wien, wovon uns de Luca des Besonderen unterrichtet.[3]) Einige Namen wiederholen sich aus Nicolai's Mittheilungen, wie Artaria, Hohenleitter und Frister, einige fehlen daraus. Neu werden hinzugefügt: Jos. Eder, Hofmeister & Co., H. Löschenkohl, Franz Stöckl und Schrämbl.

---

[1]) Vgl. „Der k. k. Residenzstadt Wien Commercialschema", Wien, bei Gerold 1780, S. 166.

[2]) Vgl. „Beschreibung einer Reise . . . 1781" (Bd. IV, 1784, S. 455 und 557).

[3]) De Luca „Topographie von Wien" (Wien 1794). Als „Kunsthandlungen", in denen Stiche, Landkarten, Musikalien, Farben etc. verkauft werden, führt er an: Artaria, Jos. Eder, Jos. Frister, Luc. Hohenleithner, Hofmeister & Co., H. Löschenkohl, Franz Stöckl und Schrämbl.

Im „Kalender des bürgerlichen Handelsstandes in Wien" für 1797 wird ungefähr dieselbe Liste gegeben,[1]) wogegen das Commercialschema von 1798 schon zwölf Namen anführt, indem es zu den bisher genannten noch Joh. Otto (der am Kohlmarkt 273 seinen Laden hatte) und Reilly (in der Rauhensteingasse) hinzufügt.

Wer mit der Wiener Musikgeschichte einigermassen vertraut ist, wird unter den angeführten Namen sofort einige gefunden haben, die als Musikalienhändler jedenfalls bekannter sind, denn als Gemäldehändler. Die Arbeitstheilung, die sich in neuerer Zeit immer mehr als nöthig herausstellt und die den Musikalienhandel und Kunsthandel immer mehr von einander trennt und sogar im Kunsthandel selbst wieder viele einzelne Zweige erkennen lässt, war in der Zeit, deren Kunsthändler wir eben aufgezählt haben, noch nicht bekannt. So kommt es denn, dass von den aufgezählten Namen der alten „Kunsthändler" nicht alle gerade für den Gemäldehandel von Wichtigkeit sind. Artaria und Franz Stöckl waren um die Wende des Jahrhunderts jedenfalls die hervorragendsten Factoren im Wiener Bilderhandel. Stöckl wird öfter bei einzelnen Käufen genannt und er ist es auch, der Brannauer's Cabinet als Ganzes erworben hat.[2])

Durch J. Pezzl's „Skizze von Wien", sowie durch die „Neue Skizze von Wien" erfährt man Einiges über den Wiener Kunsthandel, ohne dass neue Namen aus dieser Quelle zu gewinnen wären. Pezzl sagt im Jahre 1805, dass sich in dem

---

[1]) Artaria, Eder, Frister, „Hohenleithner", Kozeluch, Löschenkohl, Stöckl.

[2]) Nach Hoser's Angabe im „Catalogue raisonné . . der Hoserschen Gemäldesammlung", Prag 1846, S. 193 und 203. — Reilly hat meines Wissens nur mit Kunstdrucken Handel getrieben.

Jahrzehnt zwischen 1780 und 1790 die Zahl der Buchhändler und Büchertrödler in Wien ungewöhnlich stark vermehrt hat, „von Kunsthandlungen aber fand man nicht mehr als drey oder vier. — Seit einigen Jahren werden der Buchhandlungen weniger, der Kunsthandlungen mehr". Ausserdem heisst es in derselben Quelle: „Gegen einen Kenner und Gönner der Wissenschaften aus den vornehmen und bemittelten Ständen in Wien findet man immer ein halbes Dutzend Kenner und Gönner der schönen Künste." Dies spricht, wenn Pezzl richtig beobachtet hat, gar sehr für eine merkliche Ausbreitung eines allgemeinen, wenn auch oberflächlichen Kunstsinnes in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Oben konnten wir eine rasche Zunahme in der Anzahl der Gemäldesammlungen in den ersten Decennien dieses Jahrhunderts feststellen. Auch diese scheint einen gewissen causalen Zusammenhang mit der Zunahme allgemeinen Kunstverständnisses anzudeuten.[1])

Ueber die Kunsthändler Wiens in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts unterrichten uns einigermassen die Commercialkalender, die damals alljährlich ausgegeben wurden. Man erfährt aus diesen Quellen, dass 1802 Cappi, 1805

---

[1]) Die angeführten Stellen sind aus J. Pezzl's Neuer Skizze von Wien, II. Heft (von 1805) genommen. S. 243. Capitel „Kunstliebhaberey". 1803 war die 4. Auflage der „Skizze von Wien" erschienen. Dort heisst es S. 148: Die Kunsthandlungen „verkaufen Kupferstiche, kleine Gemählde, Landkarten . . . Musikalien . . ." „Die bekannteste dieser Handlungen ist bey Artaria u. Co. auf dem Kohlmarkt. Die übrigen Kunsthändler sind Stöckl, Frister, Hohenleitner, die zwar keine so reichhaltigen Magazine haben, wie Artaria, aber doch schöne Sachen feilbieten." Genannt wird noch der Kunsthändler Löschenkohl, „der selbst Maler war und seine eigenen Gelegenheitsarbeiten reichlich ausstellte".

Thaddäus Weigl, 1806 das Kunst- und Industrie-Comptoir (mit Schreyvogel und Holer), sowie Tranquillo Mollo als neu in den Listen der „privilegirten Kunsthändler" erscheinen.[1])

Eine Stelle, die sich auf den Wiener Kunsthandel in der Zeit gegen 1808 bezieht, soll hier wörtlich angeführt werden: „Kunsthandlungen befinden sich dermalen in Wien siebzehn. Sie verkaufen Kupferstiche, Landkarten, Gemählde, optische und mathematische Instrumente, Farbentusche . . . Musikalien, musikalische Instrumente . . . Die bekanntesten sind: das Kunst- und Industrie-Comptoir auf dem Hohen Markte, die Kunsthandlung des Artaria und Compagnie am Kohlmarkte, die Hochenleiter'sche Kunsthandlung ebendaselbst, die des Mollo auf dem Hof, Cappi auf dem Michaelerplatze, Mecchetti am Spitalplatze, Joseph Eder am Graben, Stöckl in der Seizergasse, Weigl am Graben, Sauer am Stephansplatze, Otto im Krautgässel u. a. m."[2]) Auf keinen Fall kommen sie alle gleichmässig für den Bilderhandel in Frage; manche vermuthlich gar nicht.

---

[1]) Von 1804 bis 1828 gab Anton Redl diese Kalender heraus. 1833 war Franz Haller der Herausgeber des Handlungs-Almanachs, von 1834 bis 1850 Franz B. Fray. Dann folgte Em. Pernold. Die Reihe dieser Adressbücher bildet die Vorstufen des „Lehmann" unserer Tage. Die Commercialschemata von 1780, 1789, 1798 gehören gleichfalls zu diesen Vorstufen. Die Handelskalender beginnen 1797. Als nächstältesten Jahrgang kenne ich den von 1800. Hierzu kommen noch die „Kalender des bürgerlichen Handelsstandes", von denen ich kenne: Jahrgg. 1811, 1814, 1819. In der städtischen Bibliothek sind die meisten dieser Bücher vorhanden. Für die bequeme Benützung derselben bin ich den Herren Bibliotheksbeamten vielen Dank schuldig.

[2]) Vgl. „Neueste Beschreibung der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien" 1808, S. 109. Der Kunsthändler Otto besass um 1821 eine Sammlung, aus welcher zwei Kranach's bei Heller erwähnt sind.

Im ersten Viertel des Jahrhunderts war hier auch Alexander Allard (d'Allard, hie und da auch Graf d'Allard genannt) als Kunsthändler thätig. Nach einer Urkunde im gräflich Czernin'schen Archive in Neuhaus verkaufte Allard 1811 an den Grafen Joh. Rud. Czernin einen angeblichen Claude Lorrain um 500 Ducaten. 1809 lieferte er den grossen Orley fürs Belvedere. 1815 wird ihm für ein verkauftes anderes Bild von der kaiserlichen Galerie der Betrag von 2700 fl. ausgezahlt. Das Bild ist nicht genannt.[1])

Als die Fries'sche Galerie sich auflöste, erwarb Allard dort vier Ostades, die auf Umwegen zu Hoser und mit dessen Galerie nach Prag kamen. Von Smith in Amsterdam erkaufte Allard Gerbr. v. Eeckhout's Rebecca, die man ebenfalls jetzt in Prag zu suchen hat.[2])

Mehrere Bilder, die jetzt im Ferdinandeum zu Innsbruck hängen, sind durch Allard's Hände gegangen, z. B. ein Elsheimer, ein Ostade und jener angebliche Poelenburg, den ich vor einiger Zeit für Haensbergen in Anspruch genommen habe.[3]) Ein sogenannter Andrea del Sarto aus d'Allard's Besitz (eine Madonna del'cardellino) wurde von John für das Taschenbuch „Aglaia" gestochen und 1817 als Abbildung eingerückt. 1821 und 1822 kam, wie oben erwähnt, sein Nachlass durch Artaria & Cie. zur Versteigerung.

---

[1]) Vgl. E. v. Engerth's Katalog III, S. 308 und 327, sowie Rep. f. Kunstwiss. XIII.

[2]) Siehe Hoser's Katalog, S. 129 und 191, wo noch andere Bilder genannt sind, die aus D'Allard's Besitz an Hoser gelangten.

[3]) Vgl. Chronique des arts et de la curiosité 1892, S. 262. Ueber die Provenienzen der Ferdinandeumsbilder vgl. H. Semper: „Die Gemäldesammlung des Ferdinandeums in Innsbruck" und den Katalog von 1890.

In die Periode, von der wir sprechen, gehören auch die Namen Herrlein und August. Joh. Kilian Herrlein unterschrieb sich 1809 auf dem Inventar der ältesten Jägerschen Galerie als „beeideter Kunst- und Mahlerey-Schätzmeister des k. k. Löbl. Magistrats". Auch Johann August war damals Schätzmeister für Kunstwerke.

Franz Gräffer besprach in seinen kleinen Wiener Memoiren von 1845 in einer witzig sein wollenden Weise „Wien's Kunsthandlungen vor einigen Decennien". Seine Mittheilungen beziehen sich also auf den Zeitraum, von dem wir gerade gesprochen haben. Gräffer beginnt seinen Rundgang bei Artaria. Löschenkohl's Arbeiten werden gar bös mitgenommen. „Seine bemalten Zeitbilder sind execrabel, aber der Name des Gegenstandes steht darunter, und sie werden gekauft. Man balgt sich um sie." Nicht mit Unrecht nennt er Löschenkohl den „gehorsamsten Diener des schlechten Geschmackes". Sauer in der Naglergasse wird nun besucht, am Hof Tranquillo, in der Seizergasse Stöckl, im Paternostergässel Sigmund Steiner und Tobias Haslinger, am Graben J. Bergmann und Eder, „wo man Bilderbogen, Farbengeräthe, Zeichnungsrequisiten, Kupferbücher, Spielwaaren, feines Technisches: Alles gut, schön und wohlfeil", bekam und sich zu Neujahr um Visitbillets und Geschenke haufenweise bewarb. Bei Schreyvogel (West) und Riedl im Kunst- und Industriecomptoir auf dem Hohen Markt wird angeklopft, bei Frister, beim gelehrten, stets kränklichen Reilly in der Rauhensteingasse. Endlich nennt er Hohenleithner (richtig: Lucas Hochenleitter), Weigl, Maisch, Otto, Mechetti.

Bei Gräffer ist der k. k. Hofantiquar und Kunsthändler Karl Riegel gänzlich übersehen, der bis gegen 1820 in Wien thätig war und eine interessante Kunstsammlung mit vielen

Gemälden darin, bei sich vereinigt hatte. Durch Vermächtniss von Karl Riegel's Sohn, Leander, ist dieser ganze Kunstbesitz bekanntlich ans Innsbrucker Ferdinandeum übergegangen.[1])

Gräffer wirft auch noch alles zusammen, was mit Musikalien, Stichen, Gemälden, Papierwaaren, mit Malergeräth und anderen technischen Dingen handelte. Um 1820 wird einmal ein gewisser Unterschied zwischen den einzelnen Zweigen des Kunsthandels gemacht, so dass in den Jahren 1822 bis 1824 „Bilderhändler" und „Kupferstichhändler" gesondert von den „Kunsthändlern" in allgemeinem Sinne genannt werden. Bilderhändler gab es zu Wien in jenen Jahren sechs, Kupferstichhändler fünf und „k. k. priv. Kunsthändler" 16.[2]) Unter den sechs Gemäldehändlern, die in meiner Quelle nicht namentlich genannt werden, waren ohne Zweifel Artaria, Stöckl, Otto, Löschenkohl und Goldmann. Letzterer kaufte 1820 zahlreiche Bilder bei den Versteigerungen Kaunitz und Pachner. Goldmann's Geschäft befand sich in der „Herrengasse 30, im 1. Stock rechts."[3]) Auch Franz Bühlmayer kommt in jener Zeit als Gemäldehändler vor.

---

[1]) Vgl. die geschichtlichen Nachrichten von C. Fischnaler, die dem Katalog der Innsbrucker Galerie von 1890 vorangestellt sind, ferner die Provenienzangaben in demselben Katalog. Für eingehende Mittheilungen über Karl und Leander Riegel bin ich Herrn Professor H. Semper in Innsbruck zu Dank verpflichtet.

[2]) Nach Hormayr's Geschichte Wiens, Anhang, Urkundenbuch, S. CCLVII ff.

[3]) Nach F. H. Böckh: Wiens lebende Schriftsteller und nach desselben: Merkwürdigkeiten von Wien. Goldmann war bis mindestens 1842 als Händler thätig. 1841 und 1842 verkaufte er Bilder nach Frankfurt a. M., die noch jetzt im Städel'schen Institut zu finden sind (Katalog von 1879, Nr. 28 und 49).

1822 auf 1823 erscheint Anton Paterno „auf dem neuen Markt 1064". 1822 und 1828 wird der keinem Gremium und keiner Innung einverleibte Jos. Giaccomini genannt, der eine „Antiquitäten- und Gemählde-Handlung" in der Herrengasse führte. Um jene Zeit stand auch Josef Grünling mit dem Gemäldehandel in Verbindung. Bald findet sich auch Siegmund Bermann in den Listen der „k. k. privilegirten Kunst- und Musikalienhändler", und 1833 eröffnete Leopold Neumann seinen Kunstladen am Kohlmarkt Nr. 1150.[1]) Eine Zeit lang hatte Neumann „auch ein Gewölbe in Carlsbad auf der neuen Wiese zum Maltheserkreuz" (1838 bis um 1850). Um jene Zeit tauchen auch „Braun, Kunstschätzmeister" und „Jos. Leicher, Bilderschätzmeister" auf. H. D. Weber ist gleichfalls hier zu nennen, der 1836 mit der Ratakowsky'schen Versteigerung in Verbindung stand, 1837 eine Gemäldeversteigerung abhielt und 1839 als „Antiquar-Kunsthändler, in der oberen Bräunerstrasse 1137" verzeichnet steht.[2])

---

[1]) Die letztere Angabe nach den unmittelbaren Mittheilungen der Firma L. T. Neumann, die bekanntlich noch heute besteht. Das Uebrige nach den Commercialkalendern. Anton Paterno wird zuerst im Kalender für 1823 genannt; Giacomini kommt vor bei Böckh und im Kalender für 1828, S. 249. Neumann erscheint zuerst in Franz B. Fray's „Allgem. Handlungsalmanach für den österr. Kaiserstaat" vom Jahre 1834. Neue Namen in der damaligen Liste sind auch Kettner, Trentsensky und Vieweg, die meines Wissens für den Gemäldehandel ohne jede Bedeutung sind. — Sigm. Bermann ist der Vater des vor wenigen Jahren verstorbenen Schriftstellers Moriz Bermann. Er besass eine Gemäldesammlung, von der Tschischka einige Bestandtheile namhaft macht. Siehe Capitel: Privatgalerien.

[2]) Im Fray'schen Almanach von 1839. Ueber Leicher und Braun vgl. Ant. Ziegler, „Handschema des Sehens- und Wissenswürdigsten in

1844 kommen zu den schon mehrmals genannten hinzu: Franz Hasch und Witzendorf, 1845 Glöggl, die übrigens keine rechten Bilderhändler gewesen zu sein scheinen.

Der Maler Wawra, ein Schüler Kupelwieser's, war seit 1847 Kunsthändler, der sich mit Stichen und Gemälden abgab.[1])

Um die Mitte des Jahrhunderts ist auch der Landschaftsmaler Josef Altmann, der wiederholt als Gemäldeschätzmeister vorkommt, im Zusammenhange mit dem Bilderhandel zu nennen.[2])

Ungleich mehr Bedeutung als die bisher Genannten hatte für die Bilderbewegung in Wien Georg Plach, der schon in den Vierzigerjahren als Bilderkäufer an die Oberfläche kam, um die Wende von 1847/48 die bescheidene Kunsthandlung von Keller's Witwe erwarb und im Laufe der Jahre tausende von Bildern durch seine Hände gleiten liess. Jahrzehnte lang war Plach eine der wichtigsten Persön-

---

der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien" 1836, S. 62 f. Von der Ratakowsky'schen Versteigerung wird im II. Bande gesprochen. Andere Namen aus jener Zeit sind: Albrecht, Jer. Bermann, Diabelli, Tob. Haslinger, Nachfolger von S. A. Steiner, der lange Zeit Repräsentant des Gremiums war, Leuthner, zwei Mollos, F. H. Müller, Stieber.

[1]) Nach einer freundlichen Mittheilung des Sohnes Wawra's, des jetzigen allbekannten Kunsthändlers.

[2]) Altmann wird in den Lexika von Julius Meyer und Boetticher behandelt. Vgl. auch Andresen in Naumann's Archiv 1868, S. 80 (nach Wiesboeck'schen Mittheilungen). Altmann ist zu Wien 1795 geboren und 1867 gestorben. 1850 war Altmann unter den Mitgliedern des neuen Kunstvereines. Noch 1865 schätzte er die Franz Jäger'sche Galerie als „k. k. Hof- und Landesgerichtlicher Kunstschätzmeister". Im Zusammenhange mit dem Wiener Gemäldehandel wird er genannt in Baranowski's Auctionskatalog von 1855 und in den handschriftlichen Eintragungen des Kataloges Adamovics von 1856 (Exemplar Hirschler).

lichkeiten im Wiener Bilderhandel.[1]) Auch für das übrige Kunstleben Wiens war er nicht ohne Bedeutung, so dass wir wohl seinen Lebensgang ein wenig betrachten müssen.

Georg Plach ist in Wien 1818 als Sohn eines Vergoldermeisters geboren. Dem Herkommen entsprechend lernte er das väterliche Handwerk, das ihn naturgemäss mit vielen Malern bekannt machte. Er lieferte ja die Rahmen zu ihren Bildern. Der Anblick derselben wirkte in Plach, der ausgesprochen künstlerisch angelegt war, dahin weiter, dass er freie Stunden dazu benützte, die öffentlichen Galerien Wiens mit nimmer rastendem Eifer zu studiren. Er eignete sich rasch einen kritischen Blick für Bilder an, aus dem er denn auch kein Hehl machte und der ihm zur Freundschaft vieler Maler verhalf. Meine Quelle[2]) nennt unter diesen sogar berühmte Namen, wie Alt, Canon, Pettenkofen. Auch Kriehuber gehörte zu Plach's Freunden. Für Makart's Schicksale war Plach von einer gewissen Bedeutung, da er den jungen Künstler mit veranlasste, nach Wien zu übersiedeln und indem er später dessen Bild „die sieben Todsünden" reisen liess. Plach machte sich den befreundeten Künstlern auch dadurch nützlich, dass er für ihre Werke Käufer suchte

---

[1]) Er wird uns bei zahlreichen Versteigerungen, sei es als Veranstalter derselben, sei es als Käufer, begegnen. Von 1849 bis 1859 kaufte er in grosser Menge Gauermann'sche Werke, zum Theile für Wiener Sammler, z. B. für Holle. Vgl. Zeitschr. f. bild. Kunst XVIII, S. 331 f. und XIX, S. 176 ff. Die Keller'sche Kunsthandlung befand sich in den Casematten beim Albrechtspalais, wo Plach auch verblieb, bis ihn Sedelmeyer ablöste. (Freundliche Mittheilung von Fr. Schwarz.)

[2]) Es sind die Familienüberlieferungen, welche zu sammeln und mir für diese Arbeit in liebenswürdiger Weise zur Verfügung zu stellen Herr Dr. Rudolf Werthner die Güte hatte.

und dank seiner Findigkeit und Rührigkeit auch fand. „Der Vergolder der Rahmen war zugleich Versilberer der Bilder." Mit der Zeit gab Plach sein Handwerk ganz auf und wurde ausschliesslich Kunsthändler. Als solcher suchte er sich durch Lectüre und Reisen, die er auf die meisten wichtigen Galerien des Continents ausdehnte, zu vervollkommnen. Seinem ungewöhnlichen Gedächtnisse prägten sich die Eindrücke in den Galerien so fest ein, dass er bald durch seine Kennerschaft überraschte. Für mehrere Wiener Sammler, darunter auch für den Baron Anselm Rothschild, war Plach Vertrauensmann bei ihren Kunstankäufen. Beliebt war er überall, wo er seiner sprudelnden Laune die Zügel schiessen lassen konnte.[1])

Im Auslande hatte Plach das Wesen eines lebhaften Bilderhandels genau kennen gelernt, und dieses verpflanzte er als der erste nun auch nach Wien, wo er Versteigerungen veranstaltete und durch eine in manchen Fällen wohl allzu rege private Thätigkeit als Händler bekannt war. Die Versteigerung der berühmten Galerie Gsell wurde von ihm geleitet. Unzähligemale begegnet man ihm als Käufer bei den Versteigerungen der anderen Wiener Kunsthändler. Erst die letzten Jahre seines Lebens verliefen etwas ruhiger. Plach starb 1884.

Neben G. Plach scheint für den Wiener Bilderhandel um 1860 noch Friedrich Henkel von einiger Bedeutung gewesen zu sein, ein ehemaliger Statist des Carl-Theaters, der in einer Wohnung in der Leopoldstadt sein Geschäft betrieb.[2])

---

[1]) Nach verschiedenen Mittheilungen von seinen Zeitgenossen.

[2]) Freundliche Mittheilungen von Ch. Sedelmeyer aus Paris und J. C. Wawra in Wien. Den Namen Henkel fand ich um die genannte Zeit wiederholt unter den Käufern von Bildern auf Wiener Versteigerungen.

Gewissermassen aus Plach's Schule hervorgegangen ist Friedrich Schwarz (geboren 1841, bekanntlich noch gegenwärtig in Wien, im Nibelungenhof thätig). Denn er verbrachte seine Lehrjahre bei Plach, wo er Gelegenheit hatte, Gemälde aus den verschiedensten Kunstrichtungen kennen zu lernen. Seit 1866 ist Schwarz selbstständiger Kunsthändler. Das Wiener Sittenbild der Achtzigerjahre verdankt ihm wesentliche Förderung, wobei ich an die sogenannte Schwarz-Gruppe erinnere, an eine Gruppe von talentvollen Wiener Malern, wie Anton Müller, Josef Gisela und Isidor Kaufmann, die durch Schwarz in mannigfacher Weise gefördert worden sind. Eine Zeit lang hat sich Schwarz mit Versteigerungen von Privatsammlungen und Künstlernachlässen befasst, so ist beispielsweise Jakob Alt's und Thomas Ender's Nachlass durch Schwarzens Vermittlung unter den Hammer gekommen.

Zu verschiedenen Zeiten habe ich bei Fr. Schwarz sehr bedeutende Stücke gefunden. Manches wurde notirt, leider nicht alles, so dass die Uebersicht hier nur sehr lückenhaft ausfallen kann. Von jeher waren bei Schwarz fast immer gute Bilder von David Tenniers d. J. anzutreffen. Gegenwärtig ist bei ihm von diesem Meister ein grosses ungewöhnlich treffliches Bild, das ich „beim Metzger" nennen würde (signirt), ein kleineres mit zwei Eremiten, die vor ihrer Hütte im Freien sitzen, offenbar ein Werk der besten Zeit, und eine sehr frei und breit behandelte Landschaft aus der späten Periode des Künstlers (hügelige Gegend. Im Vordergrunde ein junger Mann mit einem Schiebkarren). In jüngster Zeit sah ich im Schwarz'schen Salon auch einen guten Lucas v. Uden (hügelige Landschaft mit mehreren aufwärts schreitenden Personen vorne ungefähr in der Mitte), einen prächtig erhaltenen Dav. Ryckaert von 1647 (Kartenspiel in der Wirths-

stube). Um bei den Vlaemen zu bleiben, sei auch ein älteres Bild erwähnt, das ansprechenderweise als Jan Massys geführt wird (Lucretia, nahe verwandt der Lucretia des Quentin Massys in Pest).

Unter den Bildern, die ich jüngst bei Schwarz gesehen habe, war auch eine Madonna in der Art des Rondinelli, aber etwas blasser, als ich die Rondinelli's in Ravenna im Gedächtniss habe. Ein wahrhaft herrlicher Canale bringt die Reste von Bogenarchitektur in hellem Lichte zur Darstellung.

Jederzeit fanden sich bei Schwarz auch gute Holländer. Eine grosse Bauernhochzeit von Jan Steen wurde in jüngster Zeit dort gesehen. Ein Molyn von 1628 ist durch das frühe Datum interessant. Wie die übrigen Werke der ersten Zeit dieses Künstlers, deren es zu Dessau im Amalienstift, in Cassel und in Braunschweig gibt, ist auch dieses Bild von alterthümlichem Charakter, noch flandrisch braun im Vordergrunde und in den Formen eher hart als weich. Dargestellt ist eine ziemlich öde Gegend, in der eben zwei Bauernwägen über einen Hügel fahren. Die Jahreszahl steht links vor dem Namen auf einer Planke. Ein van Goyen reiht sich an. Aus späterer Zeit fand ich dort einen Pynacker von Qualität, einen Hendr. de Meyer (Scene am Strande), einen Dom. v. Tol (junges Mädchen bei der Wahrsagerin), einen Haensbergen (Anbetung durch die Hirten; viele Figuren; rechts ein Felsenthor), vor einiger Zeit einen G. Dou und vieles andere.

Zahlreiche moderne Bilder sind nicht zu übersehen, wie solche von C. Rottmann Schönleber, Ed. Schleich, E. Schindler. Gauermann's Gemsenjagd, ehedem bei Montenuovo, später in England, befindet sich seit einiger Zeit in Schwarz's Besitz.

Gegen 1860 war Alexander Posonyi auf den Plan getreten,[1]) welcher im Laufe von ungefähr zwanzig Jahren eine grosse Anzahl von Versteigerungen veranstaltet hat, auf denen Gemälde nicht selten die Hauptsache bildeten. Seit ungefähr 1880 nicht mehr als Bilderhändler thätig, hat sich A. Posonyi auf das Sammeln von Autographen geworfen und auf diesem Gebiete so glücklich und emsig gewirkt, dass er ein geradewegs grossartiges Handschriftenarchiv zusammengebracht hat. Forscher auf allen erdenklichen Gebieten finden dort immer wieder Anregung und Belehrung.

Ein im Bilderhandel allerwärts gekannter Name ist auch der Karl Sedelmeyer's. 1860 wurde Sedelmeyer in Wien selbstständig. Zunächst richtete er sich in den Casematten unter der Rampe des Albrechtspalais als Nachfolger Georg Plach's ein, um bald darauf in einem Hause nahe der Ferdinandsbrücke im ersten Stockwerk eine permanente Gemäldeausstellung zu eröffnen, die später ins Bürgerspital, nahe dem alten Kärntnerthortheater, verlegt wurde. Sedelmeyer machte jedes Jahr eine Reise nach Paris, um von dort Werke der französischen Coloristen, wie Troyon, Descamp, Conture, Diaz, Rousseau, oder der Feinmaler, wie Meissonier, nach Wien zu bringen. Der hauptsächlichste Abnehmer war Gsell. Nach dem Kriege von 1866 übersiedelte Sedelmeyer nach Paris. Alljährlich aber kam er mit alten und neuen Bildern nach Wien, um sie dort entweder aus der Hand oder in Auctionen zu verkaufen. Die Sedelmeyer'schen Versteigerungen von 1869 und 1872 waren Ereignisse für den Wiener Gemäldehandel. Erst 1873 wurden Sedelmeyer's Besuche in Wien abgebrochen. Indes bewahrte Karl Sedelmeyer

[1]) 1860 wird A. Posonyi im Pernold'schen „Commercialschema für den österr. Kaiserstaat" (S. 325) als Kunsthändler genannt.

auch als Charles S. eine warme Anhänglichkeit an Oesterreich, die oft genug durch werkthätige Förderung österreichischer Künstler zum Ausdruck kam. Seine Beziehungen zu Michael Munkaczy und W. Bročik sind allbekannt. Beide Künstler verdanken ihren Weltruhm nicht zum kleinsten Theile den Ausstellungen, die Sedelmeyer in mehreren grossen Kunststädten mit ihren Werken veranstaltete. 1884 waren durch ihn im Wiener Künstlerhause die zwei grossen Bilder Munkaczy's „Christus vor Pilatus" und der „Kalvarienberg" ausgestellt (die nebstbei bemerkt, bald darauf um je 500.000 Franken nach Amerika verkauft wurden). Auch um die Verbreitung der Werke eines Julius v. Payer, Pettenkofen, Charlemont, Hynais, Eugen Jettel, Ribarz, Otto v. Thoren hat sich Sedelmeyer verdient gemacht. Seit etwa zehn Jahren ist Sedelmeyer's Augenmerk besonders auf alte Bilder gerichtet. Rembrandt steht obenan, von dem Sedelmeyer etwa 50 bis 60 Werke durch die Hände bekommen hat. Man weis, dass er jetzt mit Bode ein grosses Rembrandtwerk herausgibt. Was Sedelmeyer alles an alten vortrefflichen Bildern in seinem Palast zu Paris besitzt, berührt unser Thema nicht weiter, so interessant es auch an und für sich wäre, über Raffael's Madonna Colonna, die jetzt Sedelmeyer besitzt, über die Holländer, Vlaemen, Engländer, Franzosen der Sedelmeyer'schen Galerie zu sprechen.

Nach Sedelmeyer's Uebersiedelung in die französische Hauptstadt gewannen in Wien unter den Kunsthändlern der schon genannte Friedrich Schwarz, P. Kaeser, Eduard Hirschler (seit 1873/74 selbstständig) und nicht zuletzt H. O. Miethke (geboren 1834) und J. C. Wawra (geboren 19. November 1839) erhöhte Bedeutung. Die letztgenannten, anfangs vereinigt, trennten ihre Geschäfte in der Saison 1872 auf 1873.

Die genaue rechtliche Abwickelung dieser Angelegenheit kann hier wohl ausser Spiel bleiben. Wawra legte seither das Hauptgewicht seiner Thätigkeit auf das Gebiet der Kunstdrucke und Handzeichnungen, ohne daneben den Gemäldehandel ganz aufzugeben. Man erinnere sich nur an die bedeutenden Auctionen Arthur Mayer von Alsó-Russbach, Schey, Klein v. Wiesenberg, Georg Plach, an die sich zahlreiche kleinere anreihen. Miethke's Neigung bevorzugte Gemälde. Beide Kunsthändler sind für das Werden und Wachsen vieler Wiener Sammlungen entschieden von grosser Bedeutung. Tausende von Bildern sind durch ihre Hände gegangen; sie waren Berather Thausing's bei vielen seiner Ankäufe für die Albertina und sind vielen kleineren Grössen der Kunstgeschichte und vielen Sammlern mit Rath und That zur Seite gestanden. Durch ihre Versteigerungen waren sie für die Gemäldebewegung nicht nur Wiens, sondern auch des Auslandes zu Zeiten von Wichtigkeit. Wie sehr sie zur Verbreitung und Bekanntmachung der Makart'schen Werke beigetragen haben, ist allbekannt.

Wawra's Thätigkeit fällt nur zum kleinsten Theile in den Rahmen dieser Arbeit. Von seinen Gemäldeversteigerungen wird indes noch weiter die Rede sein.

Miethke geht uns näher an. Er hat sich 1861 in Wien etablirt. Seine erste Bilderauction war die der Galerie Hussian 1869. Viele andere folgten, fast ausnahmslos interessant, bis zur jüngsten, welche die gräflich Hojos'sche Sammlung betraf. Jahrelang hatte Miethke auf dem Neuen Markte (Nr. 13 im ersten Stock) einen Gemäldesalon, wo gewöhnlich hervorragende Bilder zu finden waren. Je nach der Richtung des allgemeinen Geschmackes oder auch diesen führend und beeinflussend, gab es dort erst Gauermann, Waldmüller und deren

Zeitgenossen, dann Gabriel Max, die beiden Achenbach, A. Lier, A. Schönn, viele Makarts, Pettenkofens, Bilder der beiden Charlemont, von E. Schindler, schliesslich Stuck, Boecklin und andere Originale, wie Ludwig Dill, G. Kühl, Schwaiger. Daneben sah man stets interessante werthvolle alte Bilder, deren einige uns noch beschäftigen sollen.[1]) Seit 1896 ist Miethke's Galerie in der Dorotheergasse im Hause Nr. 11, dem gänzlich umgestalteten Nako'schen Palais, aufgestellt. Im Laufe der Jahre habe ich in Miethke's Salon mancherlei Bilder notirt, die ich in knappster Form hier erwähnen will, so eine aus Friedrich Lippmann's Besitz stammende kleine tüchtige oberdeutsche Landschaft mit einem heiligen Hieronymus von 152 . (die letzte Ziffer nicht mehr leserlich) und einem Maltheserkreuz darunter, das wohl als redendes Monogramm aufzufassen sein wird.[2]) Eine ältere mehr derb und schwerfällig behandelte Verklärung Christi mag wohl in ihrer Entstehung den Alpen ziemlich nahe liegen. Erst jüngst in die Sammlung eingereiht wurde ein Kölnisches Hausaltärchen aus dem frühen 16. Jahrhundert (Mittelbild: Anbetung durch die Hirten. Nach meiner Erinnerung steht es dem Augustin Braun (auch Brun) sehr nahe. Ein gutes Exemplar von Cranach's „Lasset die Kleinen zu mir kommen" würde eine Abbildung verdienen. Zwei vlamische Altarflügel mit etwas unterlebensgrossen Stifterbildnissen aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts sind von guter Charakteristik. Vielleicht

---

[1]) Zahlreiche Bilder aus Miethke's Besitz sind für die Lützow'sche Zeitschrift radirt worden. Ein Ludolf de Jonghe findet sich bei Bode, in den Studien zur Gesch. d. Holl. Mal., ein dem R. v. d. Weyden zugeschriebenes Bild bei Hymans, in der Uebersetzung van Manders mehrere andere, in meinen kleinen Galeriestudien besprochen.

[2]) In Lippmann's Katalog als Meister A. O. (Nr. 23).

althollländisch ist ein Familienbild mit halblebensgrossen Halbfiguren aus der Zeit und Nähe des Marten von Heemskerck. Eine weich behandelte Madonna, im Freien sitzend, gehört in die Nähe des Meisters der Magdalenen. Mabuse: Herkules und Antaeus stammt wieder aus Friedrich Lippmann's Galerie.[1])

Aus späteren Perioden waren und sind vortreffliche Niederländer da. Vor kurzem sah ich bei Miethke einen ungewöhnlich stimmungsvollen Hobbema, der zu den wenigen echten Werken des berühmten Meisters in Wien gehört. Ein ausserordentlich guter G. von Eeckhout: betender Eremit, ist durch tadellose Erhaltung ausgezeichnet und durch die Datirung 1663 interessant. Franz Hals: Halbfigur einer Frau in mittleren Jahren, war früher in des Malers Angeli Besitz und zierte jüngst die Münchener Ausstellung alter Meister. Dort hatte Miethke auch seinen grossen Rubens ausgestellt, den Lützow mehrmals erwähnt hat. Auch Jac. von Ruisdael's Strand bei Scheveningen war in München zu sehen. Was den Rubens betrifft, so bringe ich in Erinnerung, dass er zu jenen halb allegorischen, halb geschichtlichen Bildern gehört, die als zweite Folge für das Luxemburgpalais in Paris ausgeführt worden sind. „Heinrich IV. ergreift die günstige Gelegenheit, um Frieden zu schliessen", so nennt Rooses die Darstellung, von welcher er den Entwurf, ein Aquarell der Weimarer Sammlung, in seinem Werke über Rubens abbildet.[2])

Zwei Abraham Bloemart zählen zu den interessanten

---

1) Katalog Lippmann Nr. 21.

2) Band V, Tafel 414. Vgl. auch Lützow in der Zeitschrift für bildende Kunst von 1897, S. 74 ff. Nach meiner bestimmten Erinnerung hat Lützow auch in einem Feuilleton der „N. Fr. Presse" von dem Bilde gesprochen.

Bildern des ziemlich fruchtbaren Utrechter Meisters. Vermuthlich von Jan Victoor ist ein grosses Breitbild mit Lot und den zudringlichen Töchtern. Merkwürdige und gute holländische Bildnisse sind mehrere in Miethke's Salon zu finden, und ein, wenngleich nicht signirter, doch so gut wie beglaubigter Herman van der Meyn zählt zu den kunstgeschichtlich bedeutsamen Bildern des jetzigen Bestandes. Die Darstellung ist als solche wenig erbaulich, denn sie erzählt deutlich, wenn auch ganz und gar nicht unanständig, die Geschichte von Amnon und Thamar, die man in der Bibel nachlesen möge. Descamps erwähnt nun in der ausführlichen Lebensbeschreibung des H. v. d. Meyn ein derlei Bild des Künstlers, das dieser um 1719 gemalt hat.[1]) Ohne Schwierigkeit erkennt man hier, wie auf anderen Figurenbildern des V. d. Myn, den Stillebenmaler, der weniger auf Wiedergabe des Gemüthsausdruckes eingeübt ist, als auf die glänzende Wiedergabe der Nebendinge.

Als andere Holländer nenne ich noch einen guten Karel du Jardin, 1678 in Rom gemalt (Hauptfiguren; Page und Schimmel), einen Pieter de Bloot (Flusslandschaft mit Figuren), zwei Benjamin Cuyp, einen L. Bramer, der ehedem bei Klinkosch war, als Flandrer einen L. von Uden, mit Figuren vom jüngeren David Teniers, einen signirten J. Chr. v. d. Lanen (Gesellschaft beim Kartenspiel) und zuletzt in der Reihe, jedoch nicht dem Range nach zwei Tafeln mit

---

[1]) Vie des peintres IV (1764), S. 246. Will man das Wahrscheinliche annehmen, dass Descamps aus dem Gedächtniss berichtet, so fällt eine kleine Verschiedenheit in der Bezeichnung der Handlung bei Descamps und bei dem vorliegenden Bilde nicht allzu schwer ins Gewicht. Descamps wird wohl dasselbe Gemälde im Sinne gehabt haben.

Thierstudien, die des Rubens würdig und wohl auch von ihm gemalt sind.[1])

Uebersehen wir nicht einen signirten (holländischen) Mytens, ein elegantes Damenbildniss, das nach der Ueberlieferung die Lady Castleman, spätere Herzogin von Cleveland, darstellt. Ein P. Lely: Dame mit aufgelöstem Haar, möge in dieser Gruppe erwähnt werden, zu der ich auch ein späteres weibliches Bildniss von Romney heranziehe.

Farbensatt und stilvoll ist der kleine Jean François Millet, den Miethke auf der Versteigerung der Erasmus Engert'schen Sammlung gekauft hat. Ein guter Mädchenkopf von Greuze kam aus England.

Unter den italienischen Bildern haben mir zwei Giov. Batt. Tiepolo den meisten Eindruck gemacht. Es sind Passionsscenen: Christus auf dem Oelberge und Dornenkrönung. Auch Guardi's „Marcusplatz in Venedig" haftete als gutes Bild im Gedächtniss. Giuseppe Ribera's (oder Giordanos) lachender Philosoph aus der Hojos'schen Versteigerung wird gleichfalls hier gefunden. Gar manches andere alte Bild habe ich bei Miethke gesehen, ohne dass ich es beschrieben hätte. Es mag an den herausgegriffenen Beispielen alter Bilder genug sein, und nur einige moderne Erscheinungen seien beigefügt.

Noch heute von zauberhaftem Colorit sind Makart's „Fünf Sinne", die neben anderen modernen und modernsten Bildern des Salons Miethke, ja neben den alten guten Meistern Stand halten. Hier sei nebstbei angemerkt, dass Makart's „Frühling", ein Bild, das gelegentlich von Kunstfreunden

---

[1]) Ueber Van der Myn, von dem ich mehrere sichere Werke kenne, theile ich Näheres mit bei der Besprechung des Bildes, das mit der Esterházygalerie nach Pest gekommen ist.

nicht aufgefunden werden kann, bei Miethke wegen Raummangel aufgerollt liegt.

Eine andere Seite von Miethke's Thätigkeit liegt wohl auch noch daran, dass er bei Gelegenheit Bilder als echt und gut erkannte und ankaufte, so lange sie noch keinen Weltruf hatten, ja obwohl ein Vorurtheil gegen sie sprach. Einen solchen Fall erzähle ich für mehrere. Es handelt sich um das nunmehr berühmt gewordene Selbstbildniss Dürer's aus dem Jahre 1493, das nach mannigfachen Wanderungen in die Sammlung Felix nach Leipzig gekommen ist. E. Felix hat das Bild in Wien bei Miethke gekauft, was Thausing's Dürerbuch sorgsam verschweigt,[1] obwohl Miethke das Bild nicht in Commission hatte, sondern als glatt bezahlten Besitz bei sich verwahrte. Das Bild, ursprünglich auf Pergament gemalt und nach Thausing's Vermuthung in Venedig entstanden und für die Braut Agnes bestimmt, befand sich in den Vierzigerjahren des 19. Jahrhunderts beim Arzt Habel in Baden bei Wien. Damals wurde es durch Erasmus Engert auf feine Leinwand übertragen, mit festerem Stoff unterzogen und restaurirt. Einige Jahrzehnte später trug man es Miethken zum Kauf an, der nicht zögerte, sich des Schatzes zu bemächtigen. Damals war der Leipziger Sammler Felix im Besitze einer Copie nach demselben Dürerbildniss, jener Copie, die Goethe 1805 beim Hofrath Beireis, dem wunderlichen Sammler zu Helmstädt gesehen, und danach beschrieben hatte. Als Felix in Wien bei Miethke das Original fand, kaufte er es sofort

[1]) Thausing hatte in der ersten Auflage seines Dürer dieses Original mit der Copie in Helmstädt zusammengeworfen. Erst in der zweiten Auflage ist eine genaue Unterscheidung gemacht worden (I, S. 131 ff.). Neuerlich hat man das Original mehrmals abgebildet.

um eine ansehnliche Summe. Die Helmstädter Copie wanderte aber ins Leipziger Museum, wo sie noch gegenwärtig verwahrt wird.[1])

Miethke's Verlegerthätigkeit ist durch Werke charakterisirt, wie W. Unger's und Lützow's grosse Veröffentlichung der Belvederegalerie, die 1876 begann, wie Thausing's Publication des Callot'schen Skizzenbuches, wie die Schlie'sche Arbeit über die Galerie Weber in Hamburg (mit Radirungen von W. Unger), wie Pausinger's weidmännische Denkwürdigkeiten. In jüngster Zeit wurde ein Werk über Michael von Zichy angekündigt, zu welchem Heinrich Glücksmann den Text verfasst hat. Erwähnt sei auch, dass Miethke nachträglich den Verlag des Freydal und des grossen Schatzkammerwerkes von Quirin v. Leitner übernommen hat. Auf die Herausgabe einzelner Blätter gehe ich nicht ein. Dies läge dem Thema zu fern.

Peter Kaeser's Lehrzeit fällt in die Jahre 1854 bis 1865. Damals war Kaeser in Paris bei Goupil. Von 1865

---

1) Als Nr. 533. Die neue Auflage des Leipziger Kataloges nennt die wichtigste Literatur über diese Copie. Ich füge noch hinzu ein Flugblatt, das der Buchhändler H. Haessel im März 1881 versendete. Haessel in Leipzig hatte das Bild damals von den Erben des Hofrathes Beireis in Commission übernommen. Es ging bald darauf in den Besitz des Sammlers Felix über, der wohl einen Mittheilnehmer an dem Handel hatte, da im Leipziger Museumskatalog zwei Namen bei der Schenkung des Bildes genannt sind („Geschenk der Herren Eugen Felix und Theodor Solbrig 1882"). 1889 war das Original in Leipzig ausgestellt. Woermann besprach es in der „Täglichen Rundschau" desselben Jahres (herausgegebeh von Friedr. Lange) in Nr. 253, Schlie im Repertorium für Kunstwissenschaft XIII, 152 f., wo mit schwachen Gründen gegen Thausing's Vermuthungen aufgetreten wird. — Ueber die Restaurirung des Originals vgl. Förster-Kugler's Kunstblatt von 1847 (S. 8).

bis 1877 betrieb er in Wien Gemäldehandel, neben welchem er sich dem Verlage von Kunstdrucken widmete. Von 1877 bis zu seinem Tode (1897) wirkte Peter Kaeser in München, wo jüngst sein Nachlass durch Albert Riegner und H. Helbing versteigert worden ist.[1]) Kaeser hat in Wien Versteigerungen veranstaltet, unter denen ich hier die Auction der Kolowrat'schen Gemäldesammlung von 1869 hervorheben möchte.

Eduard Hirschler (geboren 1828, gestorben 1891), der seine Lieblingsbilder in einer kleinen Privatgalerie vereinigt hatte, hinterliess diese und den Gemäldehandel seinem ältesten Sohne Rudolf. Das Hirschler'sche Geschäft war anfangs in der Salvatorgasse und kam Ende October 1875 in das Local am Graben, wo es noch heute besteht.

Die Sammlung Hirschler's enthielt vor ungefähr anderthalb Jahren noch sehr bemerkenswerthe Stücke, so einen signirten frühen Bernardo Luini (Christus am Kreuz, unten fünf Figuren, bezeichnet „BERNARDINVS LVVINVS F 15 . ."), einen vermuthlichen Rubens (Landschaft mit der Befreiung der Andromeda), von dem noch zu sprechen ist, ein gutes holländisches Bildniss, wie es scheint, Jugendwerk des Bart. v. d. Helst. Noch weiter in der Zeit zurück befanden sich bei Hirschler ein prächtiger, echt signirter

---

[1]) Vgl. den Katalog dieser Versteigerung. Die angegebenen Jahreszahlen verdanke ich der Güte der Herren A. Riegner in München und Fr. Schwarz in Wien. Aus den handschriftlichen Tagebüchern des Malers C. F. Lessing habe ich vor Jahren ausgezogen, dass der Wiener Kunsthändler Kaeser im April 1870 von Lessing eine grosse Landschaft um 2000 Reichsthaler gekauft hat: „Ein früher Morgen, windig. Staffage rechts auf dem Wege Zigeuner." Dies nur ein Beispiel für viele derlei Ankäufe durch Händler im Auslande.

Dirck Hals (Gesellschaft beim Puffspiel; zwei Damen und fünf Herren), der seither ins Ausland verkauft worden ist, ferner ein Claes Berghem (Orientale lässt sich weissagen), ein Drooch-Sloot von 1629, ein Jan Mienszen Molenaer Aert v. d. Neer, J. v. Donck, Carel v. Savoije und manches andere. Den Rubens wollen wir näher ins Auge fassen. Zunächst sei seine Herkunft aus der Galerie Franz Ratakowsky erwähnt, die 1836 versteigert worden ist. Nachträglich hat E. Hirschler das Bild erworben, dessen Masse im alten Auctionskatalog mit 3 Fuss Breite zu 2 Fuss 2 Zoll Höhe angegeben sind. Eine Vergleichung mit allen bisher bekannt gewordenen Darstellungen von Perseus und Andromeda (das Berliner Bild mit eingeschlossen) hat ergeben, dass Hirschler's Andromeda eine selbstständige Composition ist. Dies zur Berichtigung der leichtfertig verbreiteten Ansicht, als sei das Hirschler'sche Bild eine Copie nach der Befreiung der Andromeda in Berlin. Ferner ergeben Vergleichungen mit der Technik an eigenhändigen Arbeiten des Rubens, dass hier höchst wahrscheinlich ebenfalls eine eigenhändige, besonders sorgfältig ausgeführte Arbeit des Meisters vorliegt. Das wohl erhaltene, auf Eichenholz gemalte Bild ist nahe verwandt mit den drei Grazien der Wiener Akademie, die niemals angezweifelt worden sind, es ist ferner fast stilgleich mit dem Urtheil des Paris in der Dresdener Galerie (Nr. 962 B), bei welch letzterem allerdings die Meinungen verständiger Beurtheiler dahin auseinander gegangen sind, dass man entweder, nicht gerade sehr glücklich, von einem Werkstattbilde sprach, das von Rubens übergangen worden ist, oder von einem „mindestens nicht zweifellosen" Rubens oder gar von einer Copie. Die letzte Ansicht von einer Copie, man weiss nicht, nach welchem Originalgemälde oder nach welchem Stich, wird

meines Wissens jetzt von niemandem mehr vertreten. Etwas Stichhältiges gegen die Autorschaft des Rubens ist überhaupt nicht geäussert worden. Ich meine, man stösst sich zu sehr an der wirklich bei kleinen Tafeln des Rubens nicht häufigen Sorgfalt, mit der das Bild gemacht ist. Man rechne aber doch damit, dass die kleinen Tafeln des Rubens sonst gewöhnlich Skizzen sind, mit augenscheinlicher Eile hingeworfen, um den flüchtigen Gedanken fest zu halten, und dass hier eben kleine vollendete Arbeiten vorliegen. Zu weit aber weg von der Hauptsache führt uns diese Erörterung. Ich stelle nur das fest, dass Hirschler's Andromeda-Bild keine Copie ist, am allerwenigsten nach dem Berliner Bilde und dass es gewichtigerer Gründe bedürfte, als einer unüberlegten Meinungsäusserung, um die Benennung Rubens hier zu erschüttern.

Gabriel Posonyi, der Bruder Alexander's, ist seit 1880 durch selbstständig veranstaltete Auctionen bekannt, auf denen häufig Bilder vorherrschten. Auch hält er einen Gemäldesalon mit allerlei interessanten modernen und alten Bildern. Gegen Ende 1896 oder zu Anfang 1897 fand ich dort einen sehr gut erhaltenen Peeter Brueghel junior mit einem Hochzeitsmahl im Freien. Alte echte Signatur. Manche der Bilder, die durch G. Posonyi's Hände gegangen sind, werden uns im Verlaufe der Arbeit noch beschäftigen.

Der Kunsthändler Schnell und sein Nachfolger Langraf verschwanden beide bald von der Bildfläche.

Noch seien unter den neueren Erscheinungen S. Lebel erwähnt, der seit 1877 selbstständig ist und für die Bildung neuer Sammlungen, sowie für die Ausfuhr beachtenswerther Bilder in Frage kommt, sowie L. Fischhoff, der schon eine Reihe von Gemäldeversteigerungen geleitet hat, ferner Pisko, der Arbeiten von G. Schönleber, Stuck und anderen modernen

Malern nach Wien brachte, die Gemäldehandlung „Venezia", endlich Eugen Artin, der in jüngster Zeit eine lebhafte Thätigkeit entfaltet. Er tritt tapfer für die bedeutenden Erscheinungen der modernen Malerei ein. Engelhart, Thoma, Slevogt, Hejda, Max Kuschel u. A. sind in seinem Salon durch interessante Arbeiten vertreten gewesen. Jüngst hat er eine zweifellos gelungene Slevogt-Ausstellung im Gebäude der Gartenbaugesellschaft veranstaltet. Eine Gemäldeversteigerung wird vorbereitet.

Die Brüder Leitner (einer in Wien, einer in Pest) bringen von Zeit zu Zeit erwähnenswerthe Bilder hieher, z. B. importirten sie gegen Ende des Jahres 1892 einen signirten Van der Lanen (bezeichnet „C: Van der Lanen fe" links unten), darstellend den Maler in seinem Atelier. Links der Farbenreiber; rechts steht ein fertiges Bild, eine Findung Mosis. Erwähnt sei auch jener Delft'sche Vermeer mit der schlafenden Magd, der 1866 in der Gazette des beaux arts abgebildet war, ferner ein Bildniss des Don Baltazar Carlos von Velasquez, ein guter kleiner Isaak van Ostade (Tanz vor der Schänke), eine Bauernhochzeit von G. Lundens mit der Jahreszahl 164., ein Dorfchirurg von Pieter Quast, ein Egb. v. d. Poel (Bauernhaus, davor eine Wäscherin und reiches Stillleben). Bei anderer Gelegenheit kamen durch Leitners einige Werke von Jan Steen nach Wien, deren eines, ein Raub der Sabinerinnen, jetzt in einer Wiener Sammlung Aufnahme gefunden hat.

Der Kunsthändler Cihlarz importirt ab und zu Holländer, Vlamen, Franzosen, Italiener, die Beachtung verdienen. Einer der besten grossen Egbert van der Poel war vor einigen Jahren bei Cihlarz zu finden (Inneres einer Küche). Bei einem grossen Breitbilde mit der Darstellung des Kalt- und

Warmbläsers konnte ich den Zusammenhang mit einer Farbenskizze dazu in der Hermannstädter Galerie nachweisen und die Benennung Guilliam van Herp vorschlagen.[1])

Noch erwähne ich die Darstellung einer Bildhauerwerkstätte von B. v. d. Bossche aus dem Jahre 1709, ein Gesellschaftsbild von C. Troost (signirt), eine feine Glücksgöttin von D. Gerard, und Bilder mit annehmbaren Zuschreibungen, wie V. d. Helst (lebensgrosses männliches Bildniss) und Martin de Vos (drei Kreuze).

Gelegentlich kommen auch Antiquitätenhändler beim Bilderverkehr in Frage, wie z. B. Kubasch (dessen Laden 1824 als bürgerliches Stadttrödlergeschäft eröffnet und 1850 in ein Antiquitätengeschäft umgewandelt worden ist), Ph. Spira (seit 1859 etablirt), M. Blum (seit 1867), Wilhelm Steiner (seit 1873) und mehrere andere.[2]) Schätzmeister Löscher, erst der Vater, dann der Sohn, haben Versteigerungen veranstaltet, auf denen Bilder vorkamen. Einsle, meist mit Kunstdrucken und Büchern beschäftigt, hat nur selten Gemälde versteigert. Von Kende gilt dasselbe. Kende's erste Bilderversteigerung hat erst in allerjüngster Zeit stattgefunden.

Neben den Kunsthändlern gab es und gibt es dann noch handeltreibende Sammler „Amateurs marchands", deren Nachweis allerdings viel schwieriger ist, als derjenige der behördlich angemeldeten Kunsthändler. Ein wenig mit dem Handel geliebäugelt haben wohl die meisten Sammler, wenn sie minderwerthige Bestandtheile ihrer Galerien veräussert und dafür

---

[1]) Vgl. „Siebenbürgisch-deutsches Tageblatt" vom 4. Januar 1896 und „Repertorium für Kunstwissenschaft", Jahr 1896, S. 114.

[2]) Eine Uebersicht über die Wiener Trödler gibt das „Schema sämmtlicher Mitglieder der Genossenschaft der Trödler", das alljährlich von der genannten Genossenschaft herausgegeben wird.

bessere Bilder erworben haben. Das gehört ja mit zum Sammeln. Manche allerdings standen in dieser Art des „Sammelns" den Kunsthändlern schon sehr nahe. Ein Verzeichniss der Wiener Persönlichkeiten zu geben, die hier etwa zu nennen wären, geht, so meine ich, über die Grenzen der vorliegenden Arbeit hinaus. Die meisten werden ja ohnedies als Sammler besprochen, wobei ein auffallender oftmaliger Wechsel im Bestande ihrer Galerien andeutet, dass eine Art Bilderhandel betrieben wurde. In vormärzlicher Zeit waren Ratakowsky, Baranowski, in den Fünfziger- und Sechzigerjahren Jos. Dan. Boehm solche handeltreibende Sammler.

Sei es durch private Vermittlung, sei es auf dem Wege öffentlicher Versteigerungen, haben nun genannte und ungenannte Händler und Sammler im Laufe der Jahre tausende von Bildern in Bewegung gesetzt, sie aus fernen Sammlungen heranziehend, sie in Wien selbst verschiebend, endlich sie von hier in die Ferne befördernd. Ungezählte moderne französische, belgische, holländische, italienische Bilder wurden importirt, manche aus England, vieles aus deutschen Ateliers, nicht selten auch hervorragende alte Bilder, wie ein Carlo Crivelli[1]) aus der Sammlung Barker in London durch Miethke, der in den jüngsten Jahren auch einen grossen Rubens und jenen herrlichen Van Dyck aus England eingeführt hat, welcher jetzt das Hauptstück der Sammlung Jakob Herzog bildet.

In den Achtzigerjahren zog Miethke die kleine aber gute Sammlung Karacz aus Szegedin hieher, um die Bilder

[1]) Der Crivelli ist abgebildet in der „Zeitschrift für bildende Kunst", Bd. XVIII zu S. 264, wo freilich die beschreibenden Angaben einer Berichtigung bedürfen. Vom Van Dyck muss noch gesprochen werden, da er in eine Wiener Privatsammlung übergegangen ist. Der Crivelli kam nach Paris zu Madame Jacquemart-André).

hier einzeln zu verkaufen. In die jüngste Zeit fällt auch der Import einer hübschen Reihe französischer Bilder durch Bernheim aus Paris (1895).

Als hauptsächlicher Ausdruck der Bilderbewegung können für uns öffentliche Feilbietungen gelten.

Mögen sich noch so viele Bilder durch private Abmachungen insgeheim verschieben, überblicken lässt sich mit einiger Sicherheit doch nur das, was vor den Augen aller die kommen wollen, um zu schauen, den Besitzer wechselt. Der zweite Band der vorliegenden Arbeit soll eine nach Möglichkeit lückenlose Aufzählung der Wiener Gemäldeversteigerungen und eine Besprechung der meisten Erscheinungen auf diesem Gebiete bringen. Hier, in den einleitenden Abschnitten, werden nur die Hauptpunkte angedeutet.

Zweifellos gab es spätestens im 18. Jahrhundert hier in Wien öffentliche Versteigerungen von Gemälden. Einerseits aber waren gedruckte Verzeichnisse eine grosse Seltenheit, andererseits scheint es, dass die damaligen Wiener Versteigerungen nur selten von irgend welcher Bedeutung waren. Nach den Proben handschriftlicher Sammlungsverzeichnisse aus dem 18. Jahrhundert zu schliessen, die ich kennen gelernt habe, sind zudem diese Verzeichnisse durchschnittlich so ungenau und dürftig verfasst, dass man auf sie in keiner Weise Vermuthungen oder gar Beweise aufbauen könnte. Als ältester gedruckter Katalog einer Wiener Galerie überhaupt ist bisher derjenige der Sammlung des Prinzen Eugen von Savoyen bekannt, von dem noch ausführlich zu sprechen sein wird.[1]) Er fällt nach 1736 und vor 1741. 1767 kam Fanti's

[1]) Und zwar in einem besonderen Abschnitte über die Galerie des genannten Prinzen.

gedrucktes Verzeichniss der Galerie Liechtenstein an die Oeffentlichkeit. 1783 erschien der Mechel'sche Katalog der Belvederegalerie. Als ältesten selbstständigen Wiener gedruckten Auctionskatalog muss ich nach dem mir vorliegenden Material den Mechetti'schen Katalog von 1790 bezeichnen, der aber jahrelang ohne Nachfolge geblieben zu sein scheint. Gelegentlich finden sich Verzeichnisse von Gemäldesammlungen, die zu verkaufen waren, in der „Wiener Zeitung" mitgetheilt, welche seit 1780, wie bekannt, das Wienerische Diarium in seinem Berufe abgelöst hatte. Selten wird in diesen Verzeichnissen mehr geboten, als eine trockene Reihe von Malernamen, die begreiflicherweise, weil ohne Angabe des eigentlichen Bildes, kaum von irgendwelchem Interesse ist. Auch wenn man das Glück hat, zu irgend einer solchen Zeitungsankündigung eine handschriftliche Ergänzung zu finden, bleibt eine grosse Enttäuschung nicht aus. Zu dem Wenigen, das man etwa aus den Verzeichnissen der Privatsammlungen jener Jahre entnehmen kann, gehört die Beobachtung, dass damals in Wien ungleich mehr italienische Bilder auf den Markt gekommen sind, als einige Jahrzehnte später. Durch einen verhältnissmässig vortrefflichen Katalog, der 1811 veröffentlicht worden ist, zeichnete sich die Birkenstock'sche Versteigerung (von 1812) aus. Das ansehnliche Bändchen, welches die ganze Kunstsammlung umfasst, ist sogar illustrirt, freilich nicht in Bezug auf die Gemälde. 1815 war „in der Schauflergasse im Arnfeldischen Hause Nr. 31 im 3. Stocke" eine Versteigerung, die nicht ohne Interesse gewesen zu sein scheint und für die ein gedruckter Katalog ausgegeben wurde. Leider wurde der Gemäldebesitzer verschwiegen. Eine „heilige Familie" von Timoteo Viti fällt im Kalalog durch den seltenen Namen auf. Unter den niederländischen Namen dieser Auction

ist vielleicht Abraham Hondius der seltenste. Auch Verbeek, Voorhout kommen vor neben vielen, weit bekannteren Meistern, wie Bramer, Van Goyen, Slingelandt, Ryckaert, Sneyders, deren Namen fast alle in ausgesuchter Weise verballhornt sind. Jouvenet und Simon Vouet sind richtig angeführt. Padovanino heisst „Baduanino". Statt Van den Hoeck (spr. Huck) liest man „Van der Höck" und was der Missverständnisse mehr wären.

In den Zwanzigerjahren und späterhin nimmt die Zahl der Gemäldeversteigerungen auffallend zu. Wie wir schon an den Listen der Galeriebesitzer und Bilderhändler bemerken konnten, gab es im ersten Viertel des Jahrhunderts einen unverkennbaren Aufschwung im Wiener Sammelwesen, wenigstens so weit es Gemälde betrifft. Nach und nach stellt sich eine sehr merkliche Bilderbewegung ein, die auch zu einem starken Export Anlass gibt. Der Ausfuhr von Werken einheimischer Maler wurde oben schon gedacht. Wir haben aber noch vom Export im allgemeinen Sinne zu reden, von einer Bilderausfuhr überhaupt, ohne Unterschied der Nationalität und des Entstehungsortes. Sind eingewanderte Bilder einmal jahrelange Bestandtheile von Sammlungen gewesen und werden sie dann fortgeführt, so kann man sie in keiner Weise mehr dem Transitverkehre zuweisen. Sie sind dann Wiener Besitz geworden, und ihre Ausfuhr bedeutet einen „Export". Die Bilderausfuhr in diesem allgemeinen Sinne ist in gar mannigfacher Weise erfolgt. So kamen beispielsweise aus der Kaiserlichen Galerie im Laufe der Zeiten viele Bilder fort, von denen man annehmen kann, dass sie als Geschenke abgegeben wurden. Dies scheint der Fall zu sein bei dem hochinteressanten Bilde des Lukas van Leyden: die Schachpartie, das sich ehedem in der Wiener

Schatzkammer befunden hat und später auf dem Wege über die Sammlung des königl. preussischen Gesandten Baron Werther in die Berliner Galerie gewandert ist.[1])

So gut wie nachgewiesen ist das Geschenk in Form eines kostbaren Gemäldes von Frans Mieris dem älteren an den Gouverneur von Siebenbürgen Baron Bruckenthal. Mit der Bruckenthal'schen Sammlung kam das erwähnte Bildchen nach Hermannstadt.[2])

Eine Ausfuhr anderer Art aus Wien ist durch die Verschiebungen kaiserlichen Besitzes von der Hauptstadt auf die Schlösser und in die Provinzsammlungen gegeben. Dabei blieb eine neuerliche Einreihung in die Wiener Galerie gewöhnlich vorbehalten. Sie ist denn auch in einigen Fällen erfolgt.

Eine Besitzverschiebung, die einen derlei Export aus Wien bedeutet, ist es auch, wenn z. B. aus der fürstlich Liechtenstein'schen Galerie in Wien ab und zu Bilder nach Feldsberg, Eisgrub und in andere fürstliche Schlösser gebracht werden.

Hier sei als ein noch weiteres Beispiel erwähnt, dass eine nennenswerthe Anzahl von Bildern im Winter 1896

---

[1]) Dieser Nachweis ist neu, ergibt sich aber unzweifelhaft aus der Literatur über die Wiener Schatzkammern, besonders aus einem Regest des „Jahrbuchs der kunsthist. Sammlungen d. A. H. Kaiserhauses", Bd. X, S. CCXLIV, im Zusammenhange mit den Angaben der Berliner Kataloge (zu Nr. 574A). — Auch der in jüngster Zeit von der Berliner Galerie erworbene L. v. Leyden: Madonna mit musicirenden Engeln stammt aus einer alten Wiener Sammlung und war 1821 in der Galerie Angoisse, später bei Felsenberg.

[2]) Vgl. „Siebenbürgisch-deutsches Tageblatt" vom 29. Nov. 1894 (Nr. 6376) und Repertorium für Kunst-Wissenschaft, XIX. Bd., S. 112 f. Ein ähnlicher Fall scheint bei einem römischen Bilde vorzuliegen, das gleichfalls in der Bruckenthal'schen Galerie zu Hermannstadt bewahrt wird.

auf 1897 vom Fürsten Georg Czartoryski aus Weinhaus nach Lemberg gesendet worden ist. In ähnlichem Sinne ist es zu nehmen, wenn aus dem mannigfach vertheilten Besitze der Jäger'schen Sammlungen einzelne Gruppen von Bildern nach Fischau bei Wiener-Neustadt und nach Klosterneuburg gekommen sind.

Von einschneidender Bedeutung ist aber die Ausfuhr grosser Privatsammlungen, die nie mehr, so weit menschliche Voraussicht reicht, nach Wien zurückkehren werden. So hat der grösste Theil der Sammlung des Prinzen Eugen in Turin die Sebisch'sche Sammlung in Breslau, die Hoser'sche Sammlung in Prag eine bleibende Stätte gefunden. Die Esterházygalerie ist an Ungarn verkauft. Viel früher ist das Beste aus der Birkenstock'schen Galerie zu Brentanos nach Frankfurt a. M. gekommen. An der Hand der beschreibenden Kataloge lässt sich diese Angelegenheit mit einer gewissen Sicherheit überblicken. Mindestens achtzig Birkenstock'sche Bilder sind den angegebenen Weg gegangen. Die Josef Tschager'sche Sammlung, die einige holländische Bilder von hohem Werth enthielt, ist uns verloren und hat, wie schon einmal angedeutet wurde, in Innsbruck ein freundliches Obdach gefunden. Tschager verliess Wien im Jahre 1839 und hat seine Sammlung späterhin dem Ferdinandeum vermacht. In neuerer Zeit sind zahlreiche Privatgalerien als Ganzes nach Paris gewandert, wo sie versteigert wurden, so die Sammlung Biehler (1859), Stametz-Mayer, Porges, Al. Scharf, Eugen Miller v. Aichholz, Josef Lippmann von Lissingen u. A. Manche kamen allerdings ziemlich unversehrt wieder zurück. Auch Friedrich Lippmann's hochbedeutende Sammlung ist von hier fort. Das Beste daraus ging bekanntlich an die Berliner Galerie, darunter auch Hans v.

Kulmbach's Anbetung der Könige, die aus den Wiener Sammlungen Pachner von Eggenstorf und Rosthorn, stammt, und die merkwürdig naiv componirte Rast der heiligen Familie am Brunnen von Alb. Altdorfer, ein Bildchen, das vor 1827 bei Angoisse und 1828 in der Sammlung Felsenberg nachweisbar ist. Wir werden noch Genaueres davon hören. Einiges Gute blieb in mehreren Händen hier zurück. Zu den Resten der Friedrich Lippmann'schen Galerie in Wien haben einige Bilder gehört, die in die Sammlung des Fräuleins Gabriele Przibram übergegangen waren. Auch sie haben Wien mit der ganzen Collection Przibram verlassen und sind jetzt in Brüssel zu suchen. Einige wenige Bilder aus Friedrich Lippmann's Besitz wurden oben im Salon Miethke besprochen. Eine namhafte Reihe von Gemälden ist aus der Wiener Schönborn-Galerie fortgekommen und in die Berliner Galerie eingetreten. Die ganze Leander Riegel'sche Sammlung ist, wie oben schon angedeutet wurde, nach Innsbruck gekommen, und die jüngste Zeit hat Martin Heckscher's Bilder nach Berlin wandern gesehen, wo sie unter den Hammer gekommen sind.

Aus den Wiener Gemäldeversteigerungen haben sich gelegentlich die berühmtesten auswärtigen Galerien bereichert. So gibt es Bilder aus Wiener Sammlungen im Haag und in der Brüsseler Galerie. Der Govert Camphuysen in Brüssel, der von Unger radirt und neuerlich durch Photographie und Netzdruck sehr bekannt geworden ist, stammt aus der ersten Galerie Lippmann-Lissingen. Im Haag in der königlichen Galerie sieht man einen Pieter Codde, der ehedem bei Alexander Scharf in Wien gewesen ist. Ferner gelangten mehrere Bilder der Galerie Sickingen nach Frankfurt am Main.

Der kleine Dürer'sche Christus von 1506 kam aus Wien in die Dresdener Galerie. Er stammt aus den Sammlungen Festetits und Boehm. Nach Dresden wanderte auch der Antonello da Messina aus der Wiener Galerie Endris;[1]) ebenfalls nach Dresden ging der „Klosterbrand" von Karl Friedrich Lessing, der sich jahrelang in Wien befunden hatte.[2])

Die Galerie des Consuls Weber in Hamburg hat im Laufe der jüngsten Jahrzehnte so viele Gemälde aus den Wiener Versteigerungen erworben, dass damit allein eine kleine nette Privatsammlung gebildet werden könnte. Ich zählte vor einigen Jahren in der erwähnten Galerie 48 Bilder, die zum Theile aus dem gewöhnlichen Wiener Kunsthandel, zum Theil aus bedeutenden Versteigerungen, wie Artaria-Politzer-Sterne, Bossi, Klinkosch, herstammten. Auch Fr. Schwarz hat an Consul Weber verkauft. Die Sammlungen Peltzer in Köln, Goldschmidt jun. in Frankfurt a. M., Michel in Mainz, M. Schubart in München enthalten zusammen viele alte Bilder, die aus Wiener Sammlungen herstammen. Zahlreiche moderne Gemälde kamen 1885 von der Wawra'schen Versteigerung der Sammlung Ottokar Richard Weber zu Bleichröder nach Berlin. Der Miethke'sche Crivelli, mehrere Artaria'sche Bilder und der Sax'sche Carpaccio sind zu André nach Paris

[1]) Bei Gelegenheit der Hussian'schen Versteigerung, in welche das Endris'sche Bild eingeschoben war. Nach freundlicher Mittheilung H. O. Miethke's. Ueber das Bild selbst vgl. Woermann's Katalog.

[2]) Der erste Wiener Besitzer dieses Bildes war Arthaber. Dann kam es an den Fürsten Lichtenstein, hierauf an Mündler, dann an H. O. Miethke, von diesem an Oelzelt, endlich an die Dresdener Galerie. So nach den vereinigten freundlichen Mittheilungen der Herren Miethke und des Sohnes Arthaber.

gegangen. Zu Rudolf Kann ebendahin kam ein Miethke'scher Rembrandt, ein Knabenbildniss. Die besten Bilder der weiland Stross'schen Sammlung sind vor kurzem in die Niederlande und nach Russland gegangen (durch J. C. Wawra). Ein signirter Van Es und ein gleichfalls bezeichneter Susenier kamen (durch Lebel) in den Haag.[1])

Ein interessanter Gertgen tot Sint Jans ist (durch Miethke) nach Amsterdam befördert worden; zwei Mabuse wanderten in's Brüsseler Museum,[2]) ein dem Rogier v. d Weyden zugeschriebenes Bild an Adolph Thiem in dessen Sammlung am Comosee, ein kleiner Ostendorfer[3]) nach Russland (diese alle durch Miethke).

Fr. Schwarz verkauft grösstentheils an ausländische Sammler und Galerien, z. B. an die Berliner Nationalgalerie, nach Frankfurt a. M. und Mainz. Und mit all dem sind nur Andeutungen gegeben. Im Verlaufe der Arbeit wird noch manches andere zu erwähnen sein.

Als Beispiele dafür, dass fremde Kunsthändler auf Wiener Auctionen kauften und die erworbenen Gemälde fortführten gebe ich Kohlbacher's Einkäufe auf der Auction Sedelmeyer von 1872. Der genannte Frankfurter Händler kaufte zahlreiche alte Bilder, z. B. einen Albert Cuyp (Kuhstall) um 1900 fl., einen G. Dou (Vorbereitung zum Abendessen)

---

1) Der Van Es ist erwähnt in den „Kleinen Galeriestudien", N. F. III, S. 27. Vom Susenier wird im Zusammenhang mit der jetzigen Galerie Lippmann-Lissingen die Rede sein.

2) Vgl. Lützow's Kunstchronik N. F., VIII, Nr. 15, und Friedl's „Weltpost" 1897, Nr. 2. Die übrigen Angaben nach unmittelbaren Mittheilungen Miethke's.

3) Martin Ostendorfer's Judith ist erwähnt in den kleinen Galeriestudien I, S. 253.

um 3800 fl., einen Hobbema um 4200 fl., einen J. v. Ruisdael (die Ernte) um 6820 fl.[1])

1881 bei der bemerkenswerthen Versteigerung der Arthur Mayer'schen Sammlung ging eine grosse esthnische Landschaft von Gregor v. Bochmann und ein A. Toulmouche zu Schulte nach Düsseldorf; an die Fleischmann'sche Kunsthandlung nach München kam damals L. Hartmann's „Ackersmann", und Kaeser kaufte bei Mayer (Alsó-Russbach) einen Schreyer um 2960 fl.[2])

Lepke's Ankäufe bei der Versteigerung der Baron Schey'schen Galerie von 1882 waren ein grosser Andreas Achenbach (um 9000 fl.), zwei Studienköpfe von C. Becker und ein Ch. Hoguet.[3])

Bei der Versteigerung der Sammlung Klein-Wiesenberg ging das „Jägerfrühstück" von Knaus (aus dem Jahre 1867) um 17.250 fl. an Kaeser nach München, ein Fromentin um 4170 fl. nach Berlin an Lepke und ein Verboeckhoven um 1600 fl. nach Düsseldorf zu Schulte.[4])

Beachten wir alles zusammen, so ist der Gedanke nicht zu unterdrücken, dass Wien im Laufe der jüngsten Jahre mehr gute Bilder nach aussen abgegeben hat, als uns Wienern lieb sein kann. Wenn die Schätzung nicht täuscht, besteht ein Missverhältniss zwischen dem, was für Wien an Bildern verloren ging und dem, was uns gewonnen wurde. Hoffen wir, dass sich die Verhältnisse bald zum Besseren wenden.

---

[1]) Nach handschriftlichen Eintragungen im Katalog Sedelmeyer (Exemplar Fr. Schwarz).

[2]) Nach den Eintragungen C. J. Wawra's.

[3]) Nach den Notizen von Fr. Schwarz.

[4]) Nach Wawra's Eintragungen.

Für die Gemäldebewegung in Wien ist gewiss auch unser Ausstellungswesen von Bedeutung. Die ersten geordneten Ausstellungen von Gemälden wurden hier offenbar von der Akademie der bildenden Künste veranstaltet und das seit 1786, anfangs ohne Regelmässigkeit in der Reihenfolge, später meist in bestimmten Zwischenräumen, so von 1820 bis 1834 jedes zweite Jahr, von 1834 bis 1848 alljährlich. Nach einer mehrjährigen Pause folgte dann wieder die Reihe von 1857 ununterbrochen bis einschliesslich 1860. 1864 war die letzte Ausstellung dieser Art.[1])

Die erste akademische Ausstellung von 1786 ist offenbar bescheiden genug gewesen. An Gemälden hatte sie nur 120 Nummern aufzuweisen, die ausschliesslich einheimische Künstler betrafen. Namen wie Adam Braun, Chr. Brand,

---

[1]) Ich habe durch Katatoge Kenntniss von folgenden Ausstellungen der Wiener Akademie: Von der ersten 1786, von einer 1790, 1813, 1816, 1820 u. s. w. wie oben im Text. Eine Ausstellung von 1789 kenne ich nur nach einer unzuverlässigen Angabe. Ich nehme diese Zahl daher nur bedingungsweise auf.

[1]) Von den kleinen Ausstellungen der Preisarbeiten, die schon zur Zeit Kaiser Karl's VI. abgehalten worden sind, sehe ich hier ab. Vgl. zu den akademischen Ausstellungen: C. v. Lützow: Geschichte der Akademie passim besonders S. 74, 99 ff., Hormayr's Archiv für Geschichte, Statistik etc. 1822 (S. 489, 505, 520), 1824 (S. 569 ff.), 1826 (S. 497 ff.). ferner Ant. Ziegler, „Handschema des Sehens- und Wissenswürdigsten in Wien" (1836), S. 52. Pietznigg: „Mittheilungen aus Wien", I, (1832) ff., auch die „Wiener Moden-Zeitung" und die Witthauer'sche „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode", Tschischka: „Kunst und Alterthum in Wien", S. 55 ff. L. A. Frankl's „Sonntagsblätter" passim. Tschischka, „Geschichte der Stadt Wien" (1847), S. 502, R(obert) Z(immermann) in der „Oesterr. Revue" 1865, Bd. 4, S. 245, endlich die Kataloge der Akademieausstellungen. Schon der älteste von 1786 ist im Druck erschienen.

Casanova (mit einem grossen Hochbilde: Kaunitz zu Pferde), Vincenz Fischer, Greipel, Hauzinger, Hickel, J. B. Lampi, Linder, Maulpertsch, Hubert Maurer, M. v. Molitor, Oelenhainz, Quadal, Weickert (unter dessen ausgestellten Werken war auch ein „Porträt des Herrn von Allegretti, 2 Fuss 9 Zoll hoch, 2 Fuss 2 Zoll breit, das erst in neuerer Zeit wieder ans Tageslicht gekommen ist[1]) und M. Wutky, solche Namen bilden zwar eine für Wien selbst ganz bedeutungsvolle Reihe, die aber für weitere Kreise kaum von grossem Interesse gewesen sein dürfte.

Auch die nächsten Ausstellungen bleiben noch lange auf den heimischen Boden beschränkt, was die Einsender betrifft. Wenn ganz spät, 1843, einmal vereinzelt Namen wie Bièfe und Gallait vorkamen, so kann diese Ausnahme nichts gegen die sonstige Enge des Gesichtskreises bei der Veranstaltung jener Ausstellungen beweisen. Erst in den spätesten Akademieausstellungen finden wir regen Zufluss von aussen.

Die akademischen Schaustellungen wurden meist in der Akademie selbst, eine Zeit lang als die Kunstschule bei St. Anna untergebracht war, auch im sogenannten „Zaunerstadel", später in den Vierzigerjahren (1840 bis einschliesslich 1844) im polytechnischen Institut, endlich wieder in der Akademie abgehalten.[2])

---

[1]) Und zwar beim Gemäldehändler Hirschler. Erwähnt in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission für Kunst u. hist. Denkmäler 1893 (N. F. Bd. XIX, S. 98 f.).

[2]) Vgl. neben der oben genannten Literatur „Neueste Beschreibung der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien" (Wien 1808, S. 103): „Von Zeit zu Zeit wird auch eine öffentliche Ausstellung neuer sehenswürdiger Stücke von hiesigen akademischen Künstlern und anderen Mitgliedern in dem grossen Modell-Saale und einigen Nebenzimmern

Die Wiener Künstler hatten um 1812 auch Gelegenheit im Müller-Deym'schen Gebäude neben dem Rothenthurmthore auszustellen, wo ja auch eine zu ihrer Zeit allbekannte, mannigfach zusammengesetzte Kunstsammlung oder vielmehr eine Art Panoptikum aufgestellt war.[1]) 1822 richtete die Akademie selbst eine solche „permanente" Ausstellung ein, und zwar in Form einer Kunsthandlung. Als dann aber 1832 der erste Wiener Kunstverein seine Ausstellungen abhielt, wurde diese Einrichtung an der Akademie bald wieder abgeschafft (1834).[2]) Nur die periodischen Ausstellungen wurden beibehalten. Der erwähnte älteste Wiener Kunstverein, 1830

---

veranstaltet." Bei Schimmer in der Häuserchronik der inneren Stadt Wien (1849, S. 187 ff.) heisst es von dem Gebäude bei St. Anna: „Das im Hofe befindliche Gebäude für Bildhauerarbeiten, der sog. Zaunerstadel, war das Atelier des berühmten Zauner. 1813 fand in diesem Gebäude die erste Kunstausstellung statt. . ." Schimmer übersieht hier die früheren Ausstellungen von 1786 und 1790. Zur Ausstellung im polytechnischen Institut siehe L. A. Frankl's Sonntagsblätter I (1842), S. 124, und die Ausstellungskataloge aus den Vierzigerjahren.

[1]) Das allgemeine Intelligenz-Blatt der Wiener Zeitung vom 20. Juni 1812 (Nr. 50) bringt folgende „Anzeige für Künstler": „In der Kunstgalerie neben dem Rothenthurm ist die Einrichtung getroffen worden, dass darin unentgeltlich vorzügliche Kunstwerke aus der Mahlerey und Sculptur, wie auch mechanische Kunstwerke von Werth in einem dazu besonders bestimmten Locale ausgestellt werden können und mit der Galerie denen, die diese besuchen, gezeigt werden sollen. Man hofft, dass Künstler und Besitzer von Kunstwerken von dieser Nachricht [sic!] Gebrauch [sic!] machen werden."

[2]) Ueber diese „permanente" Kunstausstellung bei St. Anna vgl. Hormayr's Archiv von 1824, S. 569 ff. Sie war gesondert von dem periodisch wiederkehrenden Ausstellungen. S. auch Lützew's Geschichte der k. k. Akademie d. b. K., S. 100, „Graph. Künste", herausgegeben von der Ges. f. vervielf. Kunst 1895, S. 69 ff.,

gegründet, der den Titel „Verein zur Beförderung der bildenden Künste" führte, besorgte über ein Vierteljahrhundert lang neben den Akademieausstellungen den regelmässigen Markt und das wenigstens eine Zeit lang in gewiss befriedigender Weise. Anfangs wurden alljährlich für mehrere tausend Gulden Gemälde und daneben einige Sculpturen vom Verein selbst angekauft. „Die Wahl derselben geschah aus den, zur öffentlichen Ausstellung an die k. k. Akademie gebrachten Kunstwerken." Die akademischen Ausstellungen fanden aber damals noch nicht jährlich statt, und der „alte Kunstverein" (wie er später genannt wurde) gab den Anstoss dazu, auch die akademischen Ausstellungen alljährlich abzuhalten.[1]) Die vom Vereine erworbenen Kunstwerke waren in jenen Jahren „in dem Sommerpalais Sr. Durchlaucht des Fürsten von Schwarzenberg für die Actionäre zur Besichtigung ausgestellt, wo auch die Verlosung stattfand" (nach Pietznigg's Zeitschrift). Späterhin stellte der Verein in einem kleinen Gebäude des Volksgartens aus.[2]) 1849 und 1850 vertrat er bei St. Anna die akademischen Ausstellungen.

Nicht zu unterschätzen ist die Thätigkeit des alten Kunstvereines in Bezug auf die Herausgabe von Kunstdrucken, die zum Theile sehr werthvoll waren und noch jetzt grossen

---

[1]) Hierzu Pietznigg's Mittheilungen aus Wien, 1835, II, S. 120 ff. „Schon im ersten Jahre seines Entstehens, 1832, fanden sich 1456 Theilnehmer, und die Einlagen, pro Actie 5 fl., betrugen 7280 fl., wovon für den Ankauf von 55 Gemälden . . . 4654 fl. verwendet wurden". 1833 gab es 1832 Actien, 1834 2275. Vgl. auch L. A. Frankl's Sonntagsblätter, 1846, S. 931 f. Tschischka: Gesch. d. Stadt Wien (1847), S. 473. Pietznigg's Angabe: 1832 als Entstehungsjahr des Vereines ist unrichtig.

[2]) Vgl. L. A. Frankl's Sonntagsblätter, 1842, S. 470, 535. R. Zimmermann a. a. O., C. v. Lützow in den „Graph. Künsten", 1895.

Anwerth finden. Bei der ersten Verlosung wurde z. B. der Rahl'sche Stich nach Waldmüller's Gemälde „Häusliches Glück" ausgegeben. Es war 1832. Dann folgten Stiche von Benedetti, Steinmüller, Stöber, wieder von Rahl, Bl. Höfel und zahlreichen anderen Wiener Künstlern, im Ganzen 38 Blätter.[1])

Aber dieser ursprünglich ganz zweckmässige Verein und seine Ausstellungen sollten sich bald überleben. Wie es scheinen will, hatte eine Art Parteiwesen eingerissen, was wir heute Ringbildung nennen würden, und eine grosse Anzahl von Künstlern und Kunstfreunden sah sich genöthigt, einen neuen, den zweiten österreichischen Kunstverein zu gründen. R. v. Arthaber gilt als eine Hauptperson bei dieser Gründung, welche dem älteren Kunstverein einen überlegenen Rivalen an die Seite stellte. „Der ältere Verein veranstaltet jetzt nur noch jährlich eine fasst ausschliesslich von Wien aus bewirkte und schwach besuchte Ausstellung im Volksgarten und hat auf seine Kosten die Elisabethbrücke mit Standbildern versehen lassen." So sagt eine Stimme aus den Sechzigerjahren.[2]) Er verschwand allmählich von der Bildfläche und schloss mit 1869 die Ausgabe von Kunstblättern ab. Um die Wende von 1870 und 1871 kann man sein Verlöschen ansetzen. Doch ging aus seiner Asche die „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" hervor, welche in ihrer

---

[1]) Sie sind zusammengestellt im Kataloge der „Wiener internationalen Specialausstellung der graphischen Künste von 1883" (S. 92 f.) und in der Publication „Die graphischen Künste", 1895. Vgl. auch A. v. Perger: „Die Wiener Kunstvereinsblätter von 1832 bis 1846."

[2]) B. Bucher und K. Weiss: „Das heutige Wien", S. 117. Weitere Mittheilungen in den „Graph. Künsten", 1895, S. 76.

Art wieder rüstig schuf und noch heute eine lebhafte Thätigkeit entfaltet.[1])

Der neue Kunstverein, 1850 gegründet, hatte zunächst seinen Sitz in der „Herrengasse der Nationalbank gegenüber Nr. 240 im 2. Stock"; im October 1851 findet man ihn jedoch schon „Tuchlauben Nr. 562 im Schönbrunnerhause"[2]) im ersten Stock, wo er denn auch nach mannigfachen Wechselfällen noch heute seine Ausstellungen abhält, wie sehr auch gerade jetzt sein Stern verblichen erscheint.

Die Anfänge des Vereines waren vielversprechend. Er brachte sofort in seinen ersten Ausstellungen ein weit umfangreicheres Programm zur Verwirklichung, als es der ältere Verein jemals aufgestellt hatte. Sofort werden Niederländer, Franzosen, Deutsche zu den Ausstellungen herangezogen. Ein freierer Ausblick war geschaffen; die Kauflust wurde belebt.

---

1) Vgl. M. König: „Arthaber, ein Beitrag zur Volksgeschichte Oesterreichs" (1868), ferner den Artikel „Kunst und Kunstvereine in Wien" von R(obert) Z(immermann) in der „Oesterreichischen Revue", III (1865), Bd. 4, S. 243 bis 252, ferner die „Geschichte der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1871 bis 1895 .." von C. v. Lützow in der Publication „Die graphischen Künste", 1895, S. 69 ff. und „Handbuch der Kunstpflege in Oesterreich", herausgegeben vom k. k. Ministerium für Cultus und Unterricht, II. Auflage, S. 147 f.

2) Nach den Angaben der dünnen Hefte, die als Ausstellungskataloge dienten. Die erste Ausstellung wurde im November 1850 eröffnet. Ueber den neuen österr. Kunstverein vgl. auch R. v. Eitelberger's gesammelte Schriften, I, S. 55 (ungenau) und Em. Ranzoni „Malerei in Wien", S. 94 ff. (offenbar nach persönlichen Erinnerungen niedergeschrieben). Das Schönbrunnerhaus ist auch sonst für die Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen von einiger Bedeutung. Um 1825 war dort die Sammlung Soriot de L'host untergebracht, und in neuerer Zeit hatte dort Dr. Jurié von Lavandal seinen Wohnsitz, der neben Kunstwerken anderer Art auch interessante Gemälde sein eigen nennt.

Wie aus dem „ersten Verzeichniss der p. t. Mitglieder und Theilnehmer des österreichischen Kunstvereines vom November bis 31. December 1850" zu entnehmen ist, war fast das ganze kunstliebende Wien im Lager der neuen Unternehmung. Vorangestellt sind nicht weniger als zehn Mitglieder des kaiserlichen Hauses, und unter den übrigen Vereinsmitgliedern findet man viele Künstler, die meisten Sammler von modernen Gemälden und ungewöhnlich viele Namen aus adeligen Familien. Auch durch die Ueberlassung von ausländischen Bildern für die Vereinsausstellungen that sich der damalige Wiener Adel hervor, der auswärts Bilder gekauft hatte, oft nur als Zimmerschmuck, und der diese nun im Kunstverein allgemein zugänglich machte. Durch auswärtige Sammler kam manches Zugstück nach Wien, wobei ich nur an einige Bilder aus dem Besitze des Generalconsuls Schletter in Leipzig erinnern will, wie C. F. Lessing's Huss auf dem Concil zu Constanz und Paul Delaroche's 31. März 1814 in Fontainebleau. Mehrere Kunstförderer, die vor kurzem noch die Bilder ihrer Sammlungen im alten Kunstverein ausgestellt hatten (1849 und 1850 im Akademiegebäude bei St. Anna) wandten sich nun dem neuen Vereine zu und werden sogleich unter den Beschickern der ersten Ausstellungen des Kunstvereines angetroffen: Bühlmeyer, Jos. Winter, Selliers de Moranville und Arthaber sind da zu nennen.

Man kann von jenen Zeiten nicht sprechen, ohne Rudolf von Arthaber's des Besonderen zu gedenken und ohne einen anderen Kunstfreund zu nennen, der damals im im Wiener Kunstverein eine grosse Rolle spielte. Es war Moritz König, der Vater des hochbegabten Architekten Professors Carl König. Moritz König ist zu Pressburg 1815 geboren. Dort studirte er am protestantischen Lyceum Philo-

sophie. Gründlicher Unterricht in fremden Sprachen, im Zeichnen und in Musik gaben ihm überdies bald einen weiten Gesichtskreis. 1836 bereiste er Frankreich und England, später Deutschland und Italien. Von 1840 an blieb er in Wien, wo er bald mit den damaligen Kunstfreunden in Verbindung trat, auch mit Arthaber und den übrigen Persönlichkeiten, welche den Kunstverein gründeten. Er wurde Secretär des Vereines und trug durch neun Jahre den grössten Theil der ganzen Arbeitslast. König war auch literarisch thätig; so verfasste er den Katalog der Pezold'schen Sammlung von Handzeichnungen. Zu Anfang der Fünfzigerjahre war er Kunstreferent der Zang'schen „Presse", wie er denn auch für die Zellner'sche Kunstzeitung arbeitete. 1848 war er Mitarbeiter der „Constitution" gewesen, eine Thätigkeit, welche zu seiner Verhaftung Anlass gab. König wurde übrigens bald begnadigt. Zu seinen literarischen Arbeiten gehört auch ein Heft über Rudolf von Arthaber. Was für die vorliegende Arbeit nicht übersehen werden darf, ist M. König's ungewöhnlich reiche Sammlung von Katalogen, welche Kunstsammlungen verschiedener Art, insbesondere aber Galerien und Gemäldeversteigerungen betreffen. Einen beträchtlichen werthvollen Theil dieser Katalogsammlung hat die Bibliothek der Wiener Akademie der bildenden Künste angekauft. Ein anderer Theil, wenn ich nicht irre, durch neuerliches Sammeln wieder ergänzt, ist neben einer reichhaltigen Bibliothek von allerlei Werken über Kunst und Kunstgeschichte an den Sohn übergegangen.[1]) König hat auch Gemälde gesammelt, ohne eine eigentliche Galerie anzulegen. Von den Bildern aus seinem Besitz sind

[1]) Die Bibliothek wird gegenwärtig von Herrn Professor Dr. C. Bodenstein katalogisirt.

viele auf Nimmerwiedersehen fortgekommen; einige wurden in den Sechzigerjahren an den Sammler Emerich Engländer verkauft, andere befinden sich noch im Besitze des Sohnes.[1])

Rudolf von Arthaber (geboren am 4. September 1795, gestorben am 9. December 1867) stand gerade zur Zeit der Gründung des österreichischen Kunstvereines auf der Höhe seines Daseins. Im Revolutionsjahre hatte er eine gewisse Rolle gespielt. Seine industriellen Unternehmungen hatten ihm längst genügend reiche Mittel geschaffen, als Kunstfreund im grossen Stile auftreten zu können, und durch seinen Sammeleifer und seine Begeisterung für Malerei war nach mannigfachen, zum Theile tastenden Versuchen endlich eine geradezu glänzende Galerie moderner Bilder zu Stande gekommen. Im Tullnerhofe zu Döbling war sie aufgestellt. Wenn ich mir weitere Mittheilungen über diese Sammlung, ihre Bildung, ihre Auflösung (1868) und ihren Besitzer für den Abschnitt über die Wiener Privatgalerien vorbehalte, so liegt dies in der ganzen Anlage des Buches begründet, das hier zunächst nur eingeleitet wird. Nur ein Streiflicht sollte auf die Persönlichkeiten geworfen werden, die als Hauptpersonen des jugendlichen österreichischen Kunstvereines gelten.

Neben den genannten Vereinen,[2]) die zuerst den Wiener Künstlern, später auch fremden Malern Gelegenheit zur Ausstellung ihrer Werke boten, tritt als bedeutendste Erscheinung

---

[1]) Die meisten Angaben über M. König verdanke ich dessen Sohne, dem genannten Professor Carl König, sowie einigen Wiener Kunstfreunden.

[2]) In einzelnen Fällen wurde auch von anderen Factoren eine Ausstellung bewerkstelligt. So liest man z. B. in Frankl's Sonntagsblättern I (1842), S. 124, dass eine Sammlung von Oelgemälden aus

auf dem Gebiete des Wiener Ausstellungswesens im Jahre 1869 das Künstlerhaus hervor. Geschaffen von der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, ist es seit seiner Eröffnung ohne Zweifel der vornehmste Ort, an dem in Wien Bilder zur Schau gestellt werden. Die Geschichte der Genossenschaft reicht viel weiter zurück als die des Künstlerhauses, berührt unser Thema aber zu wenig, um hier anders als mit der Andeutung erwähnt zu werden, dass die Genossenschaft 1861 im Wesentlichen aus der Vereinigung des alten Albrecht Dürer-Vereines mit dem Verein Eintracht hervorgegangen ist.[1])

Das Künstlerhaus, am 1. September 1868 eröffnet, sorgte nun für permanente und periodische Ausstellungen. Die „Jahresausstellung" dieses Kunsttempels ist eine Erscheinung, die weit über die Grenzen Wiens hinaus jedem Kunstfreunde geläufig ist. Mittendurch gibt es grosse internationale Ausstellungen, Sonderausstellungen von Werken einzelner Künstler, Ausstellungen von Wiener Gemäldesammlungen, von auswärtigen Galerien und solche historischen Charakters, wie die Porträtausstellung von 1880 und die „Jubiläums-Kunstausstellung" von 1888, welche zum Andenken an den

---

Düsseldorf im Februar 1842 im „goldenen Lamm" in der Leopoldstadt ausgestellt war.

[1]) Ein gewisses Vorbild gab es schon lange im Corps der bildenden Künstler Wiens. Ueber den Albrecht Dürer-Verein und die „Eintracht'" vgl. die „Denkschrift zur Feier des zehnjährigen Bestandes des Künstlerhauses" 1879 ferner die Wiener Tagesblätter vom April 1879, Kabdebo's „Oesterreichische Kunstchronik" vom 1. April 1879. Aus dem Munde alter Mitglieder des Albrecht Dürer-Vereines habe ich manche Nachrichten über die vormärzlichen Kunstzustände und das damalige Künstlerleben in Wien vernommen und notirt, die ich bei Gelegenheit zu veröffentlichen gedenke.

Regierungsantritt des Monarchen abgehalten wurde. Das Künstlerhaus ist überdies der Schauplatz für zahlreiche Auctionsausstellungen. Von hier aus geschieht hauptsächlich die Beschickung ausländischer Kunstausstellungen.

Im Ganzen ist es klar, dass Wien an seinem Künstlerhaus einen bedeutsamen Factor für die Einfuhr von Bildern, für deren Ausfuhr, überhaupt für den Gemäldehandel besitzt. Nicht wenige Sammler von modernen Bildern kaufen dort den Zuwachs zu ihren Galerien, ganz abgesehen von den mannigfachen Anregungen eines allgemeinen Kunstverständnisses, die so häufig vom Wiener Künstlerhause ausgehen.[1])

Das Jahr 1873, für Wien in so vielfacher Beziehung bedeutungsvoll, war dies auch bezüglich der Gemäldeausstellungen.

In der Weltausstellung waren massenhaft Bilder zu sehen; im Künstlerhause hatten Miethke und Wawra Makart's Cattarina Cornaro zur Schau gestellt, und die Stadt Wien bot im Pädagogium (Hegelgasse 12) eine historische Ausstellung, die in der Porträtabtheilung allerlei Gemälde enthielt.

Höchst lehrreich und anregend war die Ausstellung von Werken alter Meister im österreichischen Museum für Kunst und Industrie.

1877 wurde im neuen Gebäude der Akademie der bildenden Künste am Schillerplatz eine hübsch geordnete, gut katalogisirte Ausstellung kunstgeschichtlichen Charakters abgehalten, die wohl allen Wiener Besuchern unvergesslich ge-

[1]) Ich hoffe, im zweiten Bande Gelegenheit zu haben, urkundliches Material zu den berührten Fragen, sei es in extenso, sei es in Auszügen, mittheilen zu können.

blieben ist. Denn sie enthielt das ganze hauptsächliche Gerüste für eine Kunstgeschichte Wiens.[1])

Von Interesse war auch die wohl vorbereitete Ausstellung, die 1883 von der Stadt Wien veranstaltet worden ist, und zwar zum zweihundertjährigen Andenken an die Befreiung Wiens von den Türken. Für den Gedankengang, den ich hier verfolge, hat sie nur geringe Bedeutung, da sie nur wenige Gemälde enthielt. Viel näher berührten die „Kaiserin Maria-Theresia-Ausstellung" von 1888, die Grillparzer-Ausstellung von 1891, die Wiener Congress-Ausstellung von 1896 unser Thema, und die reichhaltige Ausstellung die jüngst (1897) von der Stadt Wien dem Tondichter Franz Schubert und seinen Zeitgenossen gewidmet worden ist, war ja grösstentheils eine Gemäldeausstellung. War sie doch zugleich eine Schwind-Danhauser-Kupelwieser-Ausstellung. Was Glossy und seine tüchtigen Mitarbeiter in dieser Ausstellung geleistet haben, war ebenso erfreulich anzusehen, als für die Wiener Ortsgeschichte von hoher Bedeutung.

Die Ausstellungen der Kunsthändler sind oben schon erwähnt worden. Wir brauchen hier nur daran zu erinnern, dass auch diese Seite des Ausstellungswesens in Wien seit Jahrzehnten, ja seit etwa einem Jahrhundert bekannt ist.

Erwähnen wir noch eine andere Erscheinung:

Nach dem Vorbilde des „Salon des réfusés" in Paris hatte sich auch in Wien eine Kunstausstellung der Zurückgewiesenen[2]) gebildet, und zwar aus Anlass der Auswahl, die 1889 für die Jahresausstellung im Künstlerhause getroffen

---

[1]) Zu dem am 1. April 1877 ausgegebenen Katalog wurde später ein reichlicher Nachtrag hinzugefügt, der ein Register enthält.

[2]) Ueber diesen „Wiener Künstlerclub" vgl. das „Handbuch der Kunstpflege in Oesterreich". II. Aufl. 1893, S. 140.

worden war. Die Ausstellung selbst hatte keinen langen Bestand; auch hatte eine Versteigerung (im Dec. 1890) nur geringen Erfolg, doch scheinen die gährenden Elemente noch weiter zu wirken, was sich allerdings schon jetzt, noch so nahe bei den Ereignissen nicht überblicken lässt. Eine neue Künstlervereinigung, die sich in allerjüngster Zeit gebildet hat, ist mir subjectiv höchst zusagend, da sie aus vielversprechenden Talenten gebildet ist.

Wien besitzt also, wie ich zusammenfassend bemerken will, eine lebhafte Kunstbewegung, einen regen Bilderhandel, ein entwickeltes Ausstellungswesen. Aber wollen wir denn hier ohne Vergleichung mit anderen Kunststädten nur davon sprechen, wie „herrlich weit" wir es gebracht haben? Unbedingt muss auch ein Blick auf die Schattenseiten des Ganzen geworfen werden. Ich kann nicht bestimmen, in welchem Sinne man die Bemühungen um eine Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen nützlich nennen wird. In ganz gewöhnlichem Sinne möchte ich aber annehmen, dass derlei Bemühungen nur dann Nutzen stiften können, wenn sie einer chauvinistischen Schönfärberei ängstlich aus dem Wege gehen, die, an und für sich ein dunkles Handwerk, um so schädlicher wirken müsste, als sie mit Absicht Mängel verdecken würde, deren Verbesserung recht wohl möglich wäre, aber gerade dadurch verhindert wird, dass man sie verdeckt. Also keine Beschönigungen. Wir müssten hier auch von den Mängeln sprechen, die unserem Gemäldebesitz, unserem Gemäldehandel, unseren Ausstellungen anhaften. Erst muss man um die Krankheit wissen, bevor man eine Heilung versuchen kann. Nun denn: wir verkaufen wenig auf unseren Ausstellungen, weniger als Paris, London, München, wohl auch weniger als Berlin in jüngster Zeit. Dies liegt, wie ich

meine, nicht an dem, was die Ausstellungen bieten. Das ist hier gewöhnlich zum mindesten ebenso gut, wenn auch nicht so reichlich, wie etwa in den Pariser Ausstellungen oder meist im Münchener Glaspalast und der Münchener Secession. Die Ursache scheint mir in der Verspätung zu liegen, an der wir in Kunstangelegenheiten wie in so vielen anderen Dingen leiden. Kein Vorwurf soll das sein, sondern eine Aufforderung, die Versäumnisse früherer Jahrhunderte auszugleichen und bessere Verhältnisse dem Geschick abzuringen. Als die anderen grossen Culturstaaten sich innerlich ausbauen, entwickeln konnten, hatte sich Oesterreich der Barbarei zu erwehren, die in immer erneuerter Form, so oft vom Osten herandrängte. Ist's denn gar so lange her, dass dem Türken endgiltig (so wollen wir hoffen) das Handwerk in Oesterreich gelegt ist. 1683 war's das letztemal, dass der Halbmond den Wienern gefährlich geworden ist. Schon zehn Jahre vorher war in Paris der erste „Salon" eröffnet worden (1673), der eine berühmte Erscheinung geworden war,[1]) als Wien, über hundert Jahre

[1]) Für die Geschichte des Pariser Salons sind in erster Linie von Bedeutung die Ausstellungskataloge selbst. Die ältesten davon sind selten geworden und deshalb in einem Neudruck erschienen. („Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu' en 1800" Paris, Liepmannssohn et Dufour 1869 f.) Wichtig bezüglich der älteren Literatur sind die „Memoires pour l'histoire des sciences et beaux-arts" 1761, S. 2630 ff. Siehe auch Paul Lacroix (Bibliophile Jacob) „XVIII[me] siècle, lettres sciences et arts" (Paris 1878), France 1700—1789, ferner Lafenestre, „le livre d'or", Martinet's Album und den Anhang zu Jules Martin: „Nos peintres et sculpteurs etc. suivis d'une notice sur les Salons français depuis 1673 . . ." Paris 1897, ferner die Literatur über Diderot, die ich hier nicht im Einzelnen anführen kann, ohne vom Hauptthema allzu sehr abzuschweifen. Desgleichen erwähne ich die Artikel in der „Gazette des beaux-arts" in der Zeitschrift „L'illustration" und den französischen Zeitungen nur im Allgemeinen.

später seine erste, bescheidene Kunstausstellung von rein localer Bedeutung versuchte (1786). Und dann ist so lange immer noch nichts gefolgt, was irgendwie auf internationale Bedeutung Anspruch gehabt hätte. Viel mehr als dieses längst vergessene und verschmerzte Nachhinken hinter Frankreich (und nebstbei bemerkt Italien) ist für die Wiener der Vortritt fühlbar, den München als ein Mittelpunkt moderner Malerei seit den Zeiten König Ludwig's behauptet. Man hatte sich schon daran gewöhnt gehabt, in München Bilder zu kaufen, bevor Wien aus dem beschränkten Kreise seiner einheimischen Kunsterzeugnisse hinausgetreten war. Wir sind wieder um einige Jahre zu spät daran.

München hatte zwar erst seit 1808 eine Akademie der bildenden Künste mit Ausstellungen, die nur jedes dritte Jahr abgehalten wurden, ein mächtiger Factor war aber bald daneben der Münchener Kunstverein. 1823 auf 1824 gegründet, blühte er ungewöhnlich rasch auf. Er gedieh und wuchs bis in die jüngste Zeit.[1]) Unser erster Wiener Kunstverein bildete sich erst gegen 1830[2]) und trat erst 1832

[1]) Vgl. über die Akademieausstellungen B. Riehl in der Zeitschrift „Das Bayerland" (redigirt von H. Leher), VIII, S. 101. Ueber den Münchener Kunstverein standen mir briefliche Mittheilungen von B. Riehl und M. Wülfert zur Verfügung. — Ein Berliner „Verein der Kunstfreunde im preussischen Staate", gegründet 1825, hatte es nicht auf Ausstellungen, sondern auf den Ankauf von Kunstwerken abgesehen. Die Ausstellungen besorgte die Akademie. Vgl. Kunsthandbuch für Deutschland, herausgegeben von der Direction der königl. Museen in Berlin (Berlin, W. Spemann 1897). Mittheilungen über den „Verein der Kunstfreunde im preussischen Staate" verdanke ich auch Herrn Dr. A. Schmid von der Berliner Nationalgalerie.

[2]) Der Zeit nach war sogar das kleine Karlsruhe mit der Bildung eines Kunstvereines voraus, der dort schon 1818 gegründet wurde. Hamburg folgte 1822, Bremen 1823, Halberstadt 1828, Düsseldorf 1829.

mit einer Ausstellung vor die Oeffentlichkeit. Wie wir gesehen haben, konnte er sich kaum 30 Jahre lang halten.

Auch ein Markt für alte Bilder hat sich in Wien viel später entwickelt, als in anderen grossen Städten. Italien ist seit Jahrhunderten das Land, wo Bilder gekauft werden. Des ist die ganze Geschichte der italienischen Malerei Zeuge. Man braucht dabei gar nicht darauf hinzuweisen, dass einer der ältesten gedruckten Kataloge von Gemäldeversteigerungen, welche die Literatur anführt, Italien angehört.[1])

Nichts Neues ist es, dass Holland, Brabant, Flandern seit Jahrhunderten Bilder exportirt. Niederländische Bilder in italienischen Sammlungen sind schon um 1530 in beachtenswerther Menge nachweisbar, z. B. in Venedig, wo allerlei „Ponentini", so hiessen die Maler aus den westlich, beziehungsweise nordwestlich gelegenen Landen, bei den Sammlern zu sehen waren.[2]) Der holländische Bilderhandel blühte geradewegs im 17. und 18. Jahrhundert, was denn auch in einem verhältnissmässig frühen Auftreten gedruckter Verzeich-

---

Die meisten Gründungen von Kunstvereinen in deutschen Städten fallen dann später als der Beginn des Wiener Kunstvereines im Jahre 1830. Hannover und Königsberg gründen 1832, Münster i. W. und Augsburg 1833, Stettin und Halle 1834, Kassel und Magdeburg 1835, Danzig 1836, Leipzig 1837 u. s. f.; fast jedes Jahr eine Gründung (nach den Angaben des Kunsthandbuches für Deutschland), Prag und Pest haben ihren Kunstverein 1839 gegründet (vgl. Handbuch der Kunstpflege in Oesterreich, II. Aufl. 1893, Wien, Schulbücherverlag, S. 322 und R. Z(immermann) in der „Oesterr. Revue", II. Jahrgang 1865, 5. Bd., S. 231 bis 235).

[1]) Es ist der Katalog der Sammlung des Canonicus M. Settala, der u. a. auch mehrere Gemälde verzeichnet. 1666 (nach Duplessis).

[2]) Vgl. Marc Anton Michiels Notizia d'opere di dissegno (Anonimo Morelliano) passim.

nisse bei den Auctionen seinen Ausdruck findet. Von einem gedruckten Verzeichniss für eine Gemäldeversteigerung von 1616 spricht die Zeitschrift „Oud Holland".[1]) Derlei gedruckte Kataloge kommen im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts vor in Rotterdam, Amsterdam, im Haag, erst nur vereinzelt, dann seit ungefähr 1700 als ganz gewöhnliche Erscheinungen besonders in Amsterdam und im Haag, ganz ungerechnet die zahlreichen Kataloge von Bilderversteigerungen in kleineren holländischen Städten.

Seit spätestens 1724 kennt man solche Kataloge in London, seit 1738 in Brüssel. In Paris scheint 1742 der Gemäldekatalog zur Versteigerung der Sammlung Carignan das erste gedruckte Verzeichniss dieser Art gewesen zu sein. Seit 1744 werden derlei Verzeichnisse in Paris ziemlich gewöhnlich, um später zu einer wahren Fluth von Heften und Büchern anzuwachsen. Um nur die Namen und das Datum aller Pariser Gemäldeversteigerungen festzuhalten, braucht man heute schon dicke Verzeichnisse.[2])

---

[1]) Jahrgang 1895, S. 176 ff.

[2]) Vgl. Georges Duplessis: „Les ventes de tableaux, dessins, estampes et objets d'art aux XVIIe et XVIIIe siècles", Paris 1874 und die Fortsetzung dieses Werkes von Louis Soullié, Paris 1896, ferner Ed. Bonnaffé: „Les Collectionneurs de l'ancienne France" (1873) und desselben „Dictionnaire des amateurs français au XVIIe siècle", Charles Blanc: „Le trésor de la Curiosité" (1857), Eudel: „L'hôtel Drouot et la Curiosité", 1881 bis 1888, und überdies die französischen Kunstzeitungen. Für englische Auctionen ist neben den Auctionsverzeichnissen selbst wichtig George Redfort: „Art sales, a history of sales of pictures and other works of art", London 1888. — Für Italien vgl. Campori: „Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti" (1870). — Für die Niederlande G. Hoet und P. Terwesten „Catalogus of naamlyst van Schilderyen met derzelver pryzen" (1752—1770). Ich nenne nur die wichtigste Literatur.

Dass Wien zwischen 1736 und 1741 zwar einen vereinzelten Katalog, es ist der für die Prinz Eugen'sche Galerie. kannte, wurde schon oben erwähnt; auch andere dünn gesäte Erscheinungen dieser Art wurden angedeutet. Ein häufiges Auftreten gedruckter Verzeichnisse für Gemäldeversteigerungen ist in Wien aber erst seit den Zwanzigerjahren des 19. Jahrhunderts festzustellen. Seither ist allerdings auf diesem Gebiete Manches geleistet worden, das keinen Wettstreit zu scheuen braucht. Die alte allgemeine Gewohnheit, Gemälde anderwärts zu kaufen, ist aber noch merklich fühlbar.

Gemäldehandel und Bildung von Galerien gehen Hand in Hand. Dem verspäteten Auftreten des Bilderhandels entspricht auch eine Verspätung der Galerienbildung in Wien. Wieder sind es Italien, Frankreich, die Niederlande, England, die hier weit vorausgeeilt sind. Trotz alledem ist Wien im Laufe des 18. und vielfach auch im 19. Jahrhundert ein so starker Magnet für Gemälde gewesen, dass es verhältnissmässig rasch nachgeholt hat, was im 16. und 17. Jahrhundert versäumt worden war. Eine grosse Menge von Bildern, wir erfuhren es oben, hat sich allmählich in Wien angehäuft. Grössen ersten Ranges sind darunter, zerstreut nicht nur in den allgemein zugänglichen Galerien, sondern auch in den Privatsammlungen. Verschweigen wir dabei nicht den Tadel, der von manchen Seiten geäussert wird: wir hätten zu wenig Rembrandt, zu wenig Quattrocentisten, zu wenig von den französischen Künstlern des 18. Jahrhunderts, zu wenig von der Malerei der neuesten Richtungen, dagegen zu viel von den kleinen und kleinsten aus allen Zeiten und Nationen. In den letzteren Beziehungen, was das Anhäufen von geringwerthigen Bildern und das geringe Verständniss für die

Jüngsten betrifft, mag der Tadel wohl zutreffen. Im Uebrigen spielt die jeweilige Geschmacksrichtung eine so grosse Rolle, dass man in Bezug auf die Zusammensetzung unserer Galerien ein absprechendes Urtheil besser so lange als möglich hinausschiebt. Wer nur die Geschmackswandlungen des 19. Jahrhunderts allein überblicken will, bekommt damit schon viel zu bedenken. Man kann nicht einmal ahnen, was für Schrullen des allgemeinen Geschmackes noch auftreten werden und das mit zwingender Gewalt. In wenigen Jahrzehnten kann sich alles geändert haben und wird ja voraussichtlich mancher Tadel, der den Wiener Gemäldebesitz heute zu treffen scheint, abgeschwächt oder gar in Lob verwandelt sein.

Wie dem auch sei; sogar bei unvorsichtigem, vollem Zugeständniss alles Tadels lässt sich nicht leugnen, dass Wien eine Galeriestadt ersten Ranges ist, deren Sammlungen in ihrer Geschichte und in ihrem gegenwärtigen Bestande gar wohl eine zusammenfassende Darstellung verdienen.

Nun zur eigentlichen Arbeit.



Ansicht des oberen Belvedere
(nach einer Photographie des Wimmer'schen Ateliers in Wien).

I.

Die kaiserliche Gemäldesammlung.

Vorgeschichte. Die Rudolfinische Kunstkammer. Erzherzog Leopold Wilhelm von Oesterreich als Gemäldefreund. Seine Galerie in Brüssel. Die erzherzogliche Sammlung in Wien. Kaiser Karl VI. und die Galerie in der Stallburg. Kaiserin Maria Theresia und Kaiser Josef II. Mechel's Aufstellung im Belvedere. Heranziehen von Bildern aus den Provinzen. Neue Erwerbungen. Verluste. Die Ambrasersammlung. Uebersiedelung ins neue Hofmuseum. Die neuen Aufstellungen. Ein kritischer Gang durch die Galerie. Die Italiener, Franzosen und Spanier. Die Niederländer. Die Deutschen. Moderne Bilder.

Mit welchem Zeitpunkte soll man die Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlung beginnen lassen? Leichter zu fragen ist das als zu beantworten. Denn nur in den seltensten Fällen lässt sich bei Galerien ein Geburtstag angeben. Galerien pflegen sich zu entwickeln. Ihre Anfänge sind oft unscheinbar und hinter anderem Sammlerthum verborgen, so dass man nur ganz allgemeine Zeitgrenzen abstecken kann, innerhalb welcher ein gesammelter Gemäldebesitz zur Galerie

geworden ist. Zum Theile liegt dies auch in der Dehnbarkeit des Begriffes Galerie. Ebenso wenig als sich sagen lässt, mit welcher Anzahl von Bildern eine Sammlung erst Galerie genannt werden kann, ebenso wenig vermag man anzugeben, welchen Werth oder welche Bedeutung Bilder haben müssten, um galeriefähig zu sein. Sogar die äussere Beschaffenheit von Werken der Malerei ist nur einer stillschweigenden Uebereinkunft zufolge eine Grenze, welche z. B. eine Sammlung von Wandteppichen nicht als eigentliche Bildergalerie gelten lässt oder Mosaikgemälde von der herkömmlichen Zusammensetzung unserer Bildergalerien ausschliesst. Auch Buchmalereien, Miniaturbildnisse, Emailgemälde erscheinen nur höchst ausnahmsweise als geduldete Bestandtheile von Gemäldesammlungen. Sind hier einigermassen conventionelle Punkte zu finden, Grenzen, wo einerseits die Galerie, andererseits die Sammlung der sogenannten Kunstgegenstände und illustrirten Bücher anfängt, so lassen sich solche Scheidungslinien nicht ermitteln, wo es sich um die Anzahl der Bilder und ihren Kunstwerth handelt. Man kann darüber streiten, ob eine Zusammenstellung weniger, aber vorzüglicher Oelgemälde oder Temperabilder schon als Galerie zu gelten hätte; man kann Bedenken tragen, eine lange Reihe von schlechten, fast werthlosen Bildern eine Galerie zu nennen. Man könnte ferner darüber allerlei Spitzfindiges vorbringen, ob eine grosse Anzahl guter Bilder auch dann Galerie heissen soll, wenn sie nicht an den Wänden eines hellen Raumes hängen, sondern im Dunkel mit der Schönseite gegen die Wand gelehnt sind.[1]) Erinnern wir uns an derlei Erwägungen,

---

[1]) Ueber das Wort „Galerie" vgl. Frimmel, „Handbuch der Gemäldekunde", S. 220, und desselben „Gemalte Galerien", 2. Auflage, S. 60.

so werden wir auch damit sehr vorsichtig sein, einen Geburtstag der kaiserlichen Galerie feststellen zu wollen. Man hat diesen Geburtstag mit dem Todestage des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oesterreich zusammenfallen lassen. Sieht man aber genauer zu, so klappt nicht alles, und das Gezwungene des Vorganges wird klar. Die Schenkungen und das Vermächtniss des Erzherzogs, die nicht einmal zeitlich zusammenfallen, bedeuten nur eine Stufe, von welcher aufwärts über das Vorhandensein einer kaiserlichen Galerie unter Vernünftigen keine Uneinigkeit mehr herrschen kann. Der Uebergang des auffallend grossen Gemäldebesitzes vom Erzherzog Leopold Wilhelm an den Kaiser Leopold I. bietet eben einen willkommenen Anhaltspunkt, um sich festzuklammern, wenn die überaus verwickelte Geschichte der kaiserlichen Galerie zu schreiben oder auch nur zu skizziren ist. Die Wurzeln der Galerie reichen aber viel weiter zurück.

Quirin v. Leitner, Allen unvergesslich, welche das Interesse am Wachsen und Werden der Hofsammlungen mit ihm zusammengeführt hat, träumte stets von einer grossen Geschichte der Habsburg-Lothringischen Haussammlungen. Sie ist noch lange nicht geschrieben. Aber zahlreiche Vorarbeiten, darunter auch solche zu einer Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlung, sind durch Leitner zu Stande gekommen, indem er sie theils von Anderen ausarbeiten und im „Jahrbuche der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses"[1]) veröffentlichen liess, theils selbst durchführte und in seinem grossen Werke über die kaiserliche Schatzkammer niederlegte.

---

[1]) Diese Veröffentlichung wird hier wiederholt benützt und soll als „Jahrbuch" kurzweg citirt werden.

Was die Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlung des Besonderen betrifft, so hatte sich schon vorher Anton Ritter v. Perger anhaltend mit dieser Aufgabe beschäftigt. Seine werthvollen „Studien zur Geschichte der k. k. Gemälde-Galerie im Belvedere zu Wien" sind 1864 im VII. Bande „Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien" erschienen. 1865 folgte in den „Mittheilungen der k. k. Centralcommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale" (im X. Bande) eine Arbeit Perger's „Ueber das Herkommen verschiedener Gemälde in der k. k. Gemäldegalerie im Belvedere". Diese Vorstudien, zusammen mit einem handschriftlichen Katalog der Kunstdrucke nach den Bildern der kaiserlichen Galerie und neben einigen Mittheilungen in dem Werke „die Kunstschätze Wien's" (1854) bilden, vorsichtig benützt, noch heute brauchbare Anhaltspunkte für einzelne Abschnitte der Galeriegeschichte.

Nach Q. v. Leitner und A. Ritter v. Perger ist auch Eduard v. Engerth zu nennen. Er hat einen grossen Theil des urkundlichen Materiales durchgesehen und zum Theile für die Einleitung zu seinem grossen Galeriekatalog und für die Herkunftsangaben der einzelnen Bilder verarbeitet, zum Theile im dritten Bande jenes Kataloges in Auszügen und Uebersichten zusammengestellt. Von allen Seiten war ihm Material zugeflossen, und, wer gerecht ist, muss anerkennen, dass Engerth's grosser Katalog trotz mancher Lücken und einiger störender Flüchtigkeiten, gegenwärtig zu den wichtigsten Behelfen gehört, um sich in dem Gewirre von handschriftlichen Quellen zur Geschichte des kaiserlichen Gemäldebesitzes zurecht zu finden. Leitnern war es nicht vergönnt, etwas Zusammenfassendes über die kaiserliche Galerie zu veröffentlichen, obwohl er in erster Linie dazu berufen gewesen wäre. Er

konnte nur mündlich oder wohl auch brieflich seinen Freunden manchen werthwollen Wink zukommen lassen.

Das genaue Nachprüfen aller Quellen und das lückenlose Verfolgen jeder Angabe bis an die äusserste Grenze des Möglichen halte ich bei einem so schwierigen Thema, wie dem vorliegenden für die Aufgabe eines ganzen Menschenlebens.[1] Um nun in absehbarer Zeit doch irgend etwas Neues und Uebersichtliches zu Stande zu bringen, wurde von dem urkundlichen, zum Theile noch ungehobenen Material nur so viel benützt, als ich zur Feststellung der grossen Linien und hervorstechenden Punkte bedurfte. Der Raum, der mir für die Geschichte der kaiserlichen Galerie zur Verfügung steht, ist überdies keineswegs unbegrenzt. In wenigen Druckbogen muss das Wichtigste gesagt werden, wenn nicht der beabsichtigte Umfang des Werkes um vieles überschritten werden soll. Auch kann bei aller Wichtigkeit, die der kaiserlichen Galerie zukommt, hier nicht der Schwerpunkt auf diesen Abschnitt gelegt werden. Mehrere Gründe dafür sind subjectiver Natur: So steht der Verfasser den Hofsammlungen zu fern, um das verborgene Bildergut, das ja gerade für die Geschichte so bedeutungsvoll wäre, es mag sonst so ver-

[1]) Versuchsweise habe ich einen Voranschlag gemacht, wie viel Zeit ich wohl für die ganze Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen brauchen würde, wenn ich alle Archive, die etwa in Frage kämen, selbst durchstudiren wollte. Statt, nach den schon geschehenen langjährigen Vorarbeiten nunmehr innerhalb einiger Jahre abschliessen zu können, würde ich nach meinem Voranschlage gegen 1925 noch immer nicht fertig sein. Denn es kommen auch Archive in Frage, die keineswegs Ideale von Ordnung und leichter Benützbarkeit abgeben können. Und wer weiss, ob bis dahin ein Einzelner auch nur annähernd die ganze kunstgeschichtliche Literatur würde beherrschen können, die für die ganze Arbeit in Frage kommt.

dorben und galerieunfähig sein als es will, in die Arbeit mit einbeziehen zu können. Die Depots waren mir nur hie und da unter Ed. v. Engerth's Galerieleitung zugänglich und das selten und kurz genug. Seither sind sie mir gar nicht zugänglich. Unter den Gründen objectiver Natur, welche den Schwerpunkt des Buches hinweg von der kaiserlichen Galerie auf die übrigen Sammlungen verschieben, ist der besonders hervorzuheben, dass gerade über die kaiserliche Galerie schon sehr viel geschrieben worden ist, wogegen eine ganze Reihe von Privatsammlungen noch nicht einmal dem Namen nach bekannt waren als ich an die Arbeit ging. Hier that Hilfe am meisten noth. Endlich kann sich niemand darüber im Unklaren sein, dass die Bewältigung der eigentlich kunstgeschichtlichen, besonders der stilkritischen Fragen viele Aufmerksamkeit, Zeit und Mühe in Anspruch nahm. Dadurch wurde das Ausmass an Zeit fürs Studium des rein geschichtlichen Zusammenhanges überhaupt und namentlich in Bezug auf die kaiserliche Galerie eingeengt. Ich musste mich also auf das auffallendste beschränken.[1])

Als die wichtigste Quelle erschien mir das Archiv des Oberstkämmereramtes, wo ohne Zweifel die meisten Urkunden zur Galeriegeschichte beisammen sind. Ich ver-

---

[1]) Mit den Gedanken, die im Texte geäussert wurden, hängt es auch zusammen, dass Capitel I nur wenige Illustrationen erhält. Zum so und so vieltenmale die bekanntesten Bilder der Galerie abzubilden, überlasse ich den Fabrikanten von Bilderbüchern. Die wenig bekannten Bilder sind aber nicht in käuflichen Photographien wiedergegeben. Die folgenden Illustrationen wurden zum Theile nach Bildern hergestellt, die, ehedem in Wien, gegenwärtig in fremden Galerien sich befinden. Hier dienen die Abbildungen nur dazu, einige geschichtlich merkwürdige Punkte zu betonen.

danke es Seiner Excellenz, Herrn Grafen Hugo von Abensperg und Traun, dem gegenwärtigen Oberstkämmerer, dass ich den grössten Theil des erwähnten Materiales habe durchsehen, copiren oder in Auszügen festhalten können. Dafür des Besonderen zu danken, ist mir eine angenehme Pflicht.[1])

Daneben habe ich im k. u. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv verhältnissmässig wenig gearbeitet.[2]) Ab und zu führte der Zusammenhang auch in andere Archive von geringerer Bedeutung.

Die Vorgeschichte der kaiserlichen Galerie reicht weit vor die Zeiten des Erzherzogs Leopold Wilhelm zurück Zu beachten ist da zweifellos die Kunstliebe Kaisers Karl IV Denn die kaiserliche Galerie enthält ja einige bedeutsame Bestandtheile, die innig mit den Kunstbestrebungen des luxemburgisch-böhmischen Kaisers zusammenhängen. Die Tafeln aus der Burg Karlstein, die hier gemeint sind, gehören zu den interessantesten Malereien aus dem Mittelalter. Wollte man Zugeständnisse machen, so könnte man etwa von einer Galerie auf Karlstein sprechen. Aber Karlstein ist nicht Wien, und wir dürfen nicht allzu weit abschweifen und den Begriff Galerie nicht allzu weit fassen. Andere Wurzeln der kaiserlichen Galerie reichen in die Zeit des Kaisers Maxi-

---

[1]) Ich versäume nicht, Herrn Kanzleidirector des Obestkämmereramtes Hofrath v. Hantken und Herrn Official Ritter v. Hold an dieser Stelle für ihr freundliches Entgegenkommen meinen besten Dank auszusprechen.

[2]) Immerhin bin ich Herrn Hofrath Gustav Winter, den Herren Sectionsräthen A. V. Felgel und Carl Schrauf, sowie den meisten anderen Herren im genannten Archiv für gütige Förderung meiner Studien zu Dank verpflichtet.

milian I. zurück Aber auch diese Periode, so reich an Kunstübung sie auch ist, spielt nur wenig herein, wenn wir uns gerade auf Wien beschränken wollen. Einige Bildnisse des kunstfreundlichen Kaisers und seiner Familienmitglieder bilden in der Galerie heute alles, was mit dem grossen Namen in engere Verbindung gebracht werden kann. Und auch diese sind gewiss nicht fortwährend in Wien aufbewahrt worden. Wiener-Neustadt, Innsbruck, Graz, Linz und Finkenstein (in Kärnten) sind die Orte, wo nach dem Tode Maximilian's I. sein mannigfacher Kunstbesitz zu suchen war. Aus allem, was man von der Geschichte Wiens und der Wiener Hofburg im 16. Jahrhundert weiss, ist zu entnehmen, dass hier erst zur Zeit Kaisers Ferdinand I. eine Kunstkammer bestanden hat, die zwar überhaupt Gemälde, aber sicher noch lange nicht genug enthielt, um von einer Galerie sprechen zu dürfen.[1])

Nach Ferdinand's I. Tode (1564) wurde dieser Kunstbesitz zum Theile an die Erzherzoge Ferdinand und Carl,

---

[1]) Vgl. hauptsächlich Jahrbuch, Bd. V, Reg. 4336 (Urkunde aus Wien vom 29. März 1563), ferner Theodor Georg v. Karajan, „Die alte Kaiserburg zu Wien" (in den Berichten und Mittheilungen des Alterthumsvereines zu Wien, 1863, VI, S. 17 ff. und 22 f., wo reichliches Material verarbeitet ist), ferner Joh. Ev. Schlager, „Materialien zur österreichischen Kunstgeschichte" (aus dem II. Bande des Archives für Kunde österreichischer Geschichtsquellen, 1850, S. 13 ff.). In volksthümlicher Darstellung werden einige Mittheilungen über diese frühen Perioden aus der Geschichte der kaiserlichen Kunstsammlungen gemacht bei H. Zimmermann in Ilg's Kunstgeschichtlichen Bildern aus Oesterreich-Ungarn, S. 237, und bei Grasberger in dem Buche „Die Gemäldesammlung im Kunsthistorischen Hofmuseum" (S. 132). Engerth's Darstellung, Kat. I, S. XIII, ist unrichtig und wurde von einem Feuilleton der Wiener Zeitung vom 13. März 1892 widerlegt.

zum Theile an Maximilian II. vererbt. Letzterer erhielt die Antiquitäten und Münzen, die ersteren den übrigen Kunstbestand, darunter auch die Gemälde.[1]) Demnach waren die Anfänge einer Wiener Galerie bald wieder zersplittert, indem sie mit Erzherzog Ferdinand erst nach Böhmen, dann nach Tirol und mit Erzherzog Carl nach Steiermark wanderten. Diese beiden Antheile bildeten sich unter ihren kunstfördernden Besitzern nach und nach zu den Kunstsammlungen in Ambras, Innsbruck und Graz heraus, von denen hier vorläufig nur das mitgetheilt werden soll, dass die Grazer Sammlung 1765 unter Kaiserin Maria Theresia aufgelöst und zum Theile nach Wien gebracht wurde und dass die „Ambrasersammlung" nach verwickelten Schicksalen in ihrer Hauptmasse 1806 nach Wien gekommen ist.

Wir kehren aber zur Wiener Hofburg des 16. Jahrhunderts zurück.

1569 waren nach Aussage eines Zeitgenossen in der Wiener Hofburg nur vernachlässigte Bildnissgemälde zu finden.[2]) Keine Spur von einer Galerie, was denn auch in der Zeit nach der Erbtheilung von 1564 nicht zu erwarten wäre. Doch wurde während der Regierung Kaisers Maximilian II. (1564 bis 1576) eine zweite Kunstkammer in der Wiener Hofburg gebildet, die sich nach dem Tode dieses Kaisers an Kaiser

[1]) Vgl. Jahrbuch, Regesten aus der Ferdinandeischen Periode, Dr. Jos. Hirn, „Erzherzog Ferdinand II. von Tirol" I, 1885, S. 41 ff. Neuerlich Jos. Wastler, „Das Kunstleben am Hofe zu Graz" 1897 passim. H. Zimmermann a. a. O., S. 195 ff. Grasberger a. a. O., S. 83 ff. und S. 92 ff.

[2]) Karajan a. a. O., S. 22, nach dem französischen Berichte der „Menagiana", Amsterdam (1762 ff.), I, 403 f. „. . nulle suite de chambres; un sale sans tapisseries, ou les tableaux des Empereurs n'étoient que sur la toile sans quadre et sans boisé . ."

Rudolf II. und seine Brüder, die Erzherzoge Ernst, Matthias, Maximilian, Albrecht und Wenzel vererbte.[1]) Die Antheile, insofern sie „Clainotter", Waffen, Teppiche, türkische Kunstgegenstände und Aehnliches enthielten, sind genau verzeichnet. Bei den Gemälden aus dem Nachlasse Maximilian's II. hat man es wohl nicht der Mühe werth gefunden, sie des Besonderen zu verzeichnen.

Es ist allbekannt, dass Kaiser Rudolf II. nicht in Wien, sondern hauptsächlich in Prag seine Residenz aufschlug und dort eine umfangreiche Kunstsammlung mit zahlreichen Gemälden darin aufstellen liess. Die geradewegs leidenschaftliche Sammellust des Kaisers ist oft erörtert worden und hat im Zusammenhang mit der Abkehr von den Regierungsgeschäften mannigfach gefärbte Beurtheilungen gefunden.[2]) Diese werden uns hier in keiner Weise beirren, wo es gilt, einfach zu erzählen, was für Gemälde Rudolf II. gesammelt hat, woher diese gekommen und wohin sie später gelangt sind. Dass vieles aus Rudolfinischem Besitze noch heute in

---

[1]) Vgl. Jahrbuch, Bd. V, passim., besonders Regest Nr. 4561 und Bd. XIII, S. XCI ff. über die sechs Theilungslibelle. Uebersichtliche Darstellung bei Zimmermann a. a. O., S. 241 ff. und bei Grasberger a. a. O., S. 96.

[2]) Der „Status particularis regiminis S. C. Majestatis Ferdinandi II" (1637 gedruckt in 12⁰) gibt in dem Abschnitte „Danielis Eremitae Belgae iter Germanicum" eine Charakteristik Rudolf II., in der es u. a. heisst: „. . vix putes meminisse illum, se Imperatorem esse. Jam tabularum quoque immoderatum et insatiabile studium, ut non modo, quidquid Orbis haberet eximium, sumptibus et impensis Imperii corraderet, sed et integros dies et continuos pingentibus adsideret . . ." — Ganz im Allgemeinen sei hier angemerkt, dass die Kunstgeschichte den Kaiser Rudolf II. viel höher stellt als die politische Geschichte.

der Wiener Galerie erhalten ist, legt uns eine Behandlung dieser Angelegenheit nahe.

Was Rudolf II. von seinem Vater Maximilian geerbt hat, ist bezüglich der Gemälde nicht klar. Auch der Transport des Kunsterbes an Gemälden nach Prag ist mehr als wahrscheinlich anzunehmen, denn im Einzelnen nachzuweisen. 1603 wurden Fuhrleute bezahlt, „welche Gemähl von Wien nach Prag geführt,"[1]) hatten. Man weiss nicht, war es altes kaiserliches Gut, das damals transportirt wurde, oder waren es neue Ankäufe. Dagegen lassen sich über die Erwerbung mehrerer hervorragender Gemälde durch den Kaiser, sowie über den Bestand der schliesslich zusammengebrachten Kunstkammer allerlei bestimmte Angaben machen.[2]) So

---

1) Schlager, Materialien, S. 15. Zweifellos haben frühere Transporte (darunter einer mit „Antiquitäten" aus dem Jahre 1585 bekannt) ebenfalls Gemälde von Wien nach Prag befördert. So weit ich über diese Transporte nachgelesen habe, ist nirgends ein bestimmtes Bild genannt.

2) Als Literatur über die rudolfinische Kunstkammer nenne ich (einstweilen die Inventare ausschliessend) J. Schaller, Beschreibung von Prag (1794), S. 453 ff. Hormayr's Archiv für Geschichte etc. 1823, S. 37 ff. Jul. Max Schottky: „Prag wie es war und wie es ist", II (1832), S. 108 ff. A. v. Perger in den Berichten und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines, Bd. VII. Svátek, Culturhistorische Bilder aus Böhmen (Wien 1879), S. 227 ff. Venturi, „Zur Geschichte der Kunstsammlungen Kaisers Rudolf II." im Repertorium für Kunstwissenschaft VIII, S. 1 ff. Ilg, „Kaiser Rudolf II. als Kunstfreund". Vortrag gehalten 1879. Desselben Aufsatz über das Neugebäude im Jahrbuch, Bd. XVI. Jos. Neuwirth, „Rudolf II. als Dürersammler" in „Xenia Austriaca, Festschrift der österreichischen Mittelschulen zur 42. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Wien", IV. Abtheilung (Wien, Carl Gerold's Sohn 1893), S. 187 ff. O. Granberg, La Galerie de tableaux de la reine Christine de Suede (1897). Frimmel, Kleine Galeriestudien, passim und die dort benützte Literatur.

kennt man z. B. die Unterhandlungen mit den Nürnbergern sehr genau, die 1584 eingeleitet wurden, um Dürer's Allerheiligenbild für die Prager Sammlung zu erhalten.[1]) Es kam im März oder April 1585 als Geschenk an Rudolf II. nach Prag. Die Erwerbung des Rosenkranzbildes von Dürer, gemalt 1506 und ursprünglich in San Bartolomeo beim Rialto in Venedig aufgestellt, lässt sich ebenfalls mit einer gewissen Sicherheit datiren. 1599 wurde das Gemälde noch in Venedig, um 1602 wird es schon in Prag gesehen.[2]) Der Gewährsmann für die Anwesenheit des Rosenkranzfestes in Prag ist kein Geringerer als Van Mander, der zwischen 1601 und 1603 in Prag war und in seinem Schilderboeck genau mittheilt, welche Werke von Dürer in der kaiserlichen Sammlung zu sehen waren.[3]) Darunter befanden sich das Allerheiligenbild von 1511, das Rosenkranzfest von 1506, beide Bilder eben besprochen, ferner Adam und Eva in Lebensgrösse von 1507, eine Anbetung durch die Magier von 1504, eine Kreuzschleppung, endlich ein Marterbild von 1508, das Van Mander zwar etwas verworren beschreibt, aber genügend charakterisirt, um es im gegebenen Zusammenhange als die Marter der 10.000 zu erkennen, die jetzt ein Hauptstück der kaiserlichen Galerie bildet. Auch die Erwerbung dieses Gemäldes durch Kaiser Rudolf II. ist durch bestimmte Angaben festgestellt.[4]) Das Bild stammt aus der Sammlung

[1]) Vgl. Jahrbuch, Bd. VII, Reg. 4725 ff. und Bd. X, Reg. 5889. Ueber das Bild selbst spricht der Abschnitt der Deutschen in der kaiserlichen Galerie.

[2]) Vgl. Jos. Neuwirth, Albrecht Dürer's Rosenkranzfest, 1885, Jos. Neuwirth, Rudolf II. als Dürersammler.

[3]) Im Capitel über Dürer Fol. 209 der Originalausgabe.

[4]) Bei den übrigen der genannten Bilder ist manches weniger klar, als man wünschen würde. Die Anbetung durch die Magier ist

Granvella in Besançon, die auch noch andere Gemälde an die rudolfinische Kunstkammer geliefert hat. Urlichs hat diese Angelegenheit schon vor Jahren untersucht und kam zu folgendem Ergebnisse:[1]) Cardinal Granvella war am 21. September 1586 in Madrid gestorben. Die Kunde von seinem Tode hatte kaum Prag erreicht, als der Kaiser sich um den Nachlass bekümmerte. Schon am 13. December 1586 berichtete Khevenhüller über diese Angelegenheit und Kaiser Rudolf kaufte zunächst einen Band mit vielen Dürer'schen Zeichnungen. Sie bilden jetzt einen der werthvollsten Bestandtheile der Albertina. Der Bruder des Cardinals hatte fünf Kinder, unter denen der dritte Sohn Graf Franz von Cantecroix für uns zunächst in Frage kommt. Dieser stand eine Zeit lang bei Kaiser Rudolf in Gnaden, bis er diesem statt des Originales der 10.000 Märtyrer von Dürer die Copie anhängen wollte. „Der Kaiser entdeckte den Betrug und sandte das Bild zurück." (Urlichs.) Eine nicht datirte Liste derjenigen Kunstwerke, die Kaiser Rudolf aus der Cantecroix'schen Sammlung anzukaufen wünschte, hat sich im Haus-, Hof- und Staatsarchiv zu Wien erhalten und hängt offenbar mit der ebendort verwahrten Correspondenz aus

---

übrigens augenscheinlich die, welche jetzt in Florenz hängt. Annehmbare Vermuthungen bringt J. Neuwirth in der Schrift: Rudolf II. als Dürersammler. Nach dem, was Neuwirth mittheilt, muss mit der Möglichkeit gerechnet werden, dass auch der St. Veiter Altar in Kaisers Rudolf II. Besitze war. Das Kleebergerbildniss Dürer's kam aus der Sammlung Imhof zu Rudolf II.

[1]) Vgl. Zeitschrift für bildende Kunst, V, S. 136 f. Hierzu auch Rud. Beer in seiner Besprechung des Werkes von Philippson („Ein Ministerium unter Philipp II.", Berlin 1895), Wiener Zeitung, 5. und 6. Februar 1897. Neuerlich Jahrbuch, Bd. XIII, 9409, 9419, 9433 9450, 9483.

dem Jahre 1600 über den Ankauf in Besançon zusammen. Der Kaiser erhielt schliesslich, wie es scheint schon damals, das Original des Dürer'schen Märtyrerbildes, ferner zwei Madonnen und einen heiligen Michael von demselben Meister, einen Kopf, den man dem Raffael zuschrieb, eine Venus von Paris Bordone, eine heilige Nacht von Taddeo Zuccaro, eine Venus auf dem Bette und dabei einen Orgelspieler von Tizian, eine Venus mit einem Satyr von demselben Venezianer und eine grosse Leinwand mit dem Parnass von Martin de Vos.[1]) Zur Venus mit dem Orgelspieler möchte ich bemerken, dass hier augenscheinlich jenes Original Tizian's gemeint ist, das sich heute in Madrid befindet.[2])

Andere Versuche des Kaisers, Bilder zu erwerben, werden von Jos. Neuwirth und Urlichs besprochen.[3]) Eine Nachricht, die bisher kaum beachtet worden, findet sich in Murr's „Description du Cabinet de Mrs. P. de Praun à Nuremberg" (S. VIII f.). Rudolf II. liess 1597 brieflich anfragen, ob im Praun'schen Cabinet nicht Bilder grosser Meister zu haben seien. Die Bemühung blieb fruchtlos.

Durch Ridolfi's Mittheilungen[4]) weiss man, dass Rudolf II. einen Tintoretto (Darstellung der Musen) besessen hat. Dieses Bild ist jetzt weder in Wien noch in Hampton-Court zu

---

[1]) Die „Lista" dieser Gemälde wird im II. Bande nach dem Wortlaute des Originales mitgetheilt.

[2]) Zimmermann macht aus dem Orgelspieler willkürlich einen Lautenschläger. Sehr beachtenswerth über die Gruppe von Tizian'schen Venusbildern ist neben der eigentlichen Tizianliteratur Woermann's Notiz zur Venus in Dresden (Nr. 177).

[3]) Urlichs benützt auch Chmel's Artikel in den österreichischen Blättern für Literatur, Kunst, Geschichte (Wien 1847, Nr. 33 vom 8. Februar).

[4]) Maraviglie, II, 41.

suchen, wo es ähnliche Darstellungen von Tintoretto gibt, sondern in Dresden (Woermann's Katalog Nr. 271).

Aus der Galerie des Antonio Perez, Staatssecretärs bei Philipp II. von Spanien, erwarb Kaiser Rudolf II. mehrere Bilder von Correggio, darunter die Jo und den Ganymed der heutigen Wiener Galerie,[1]) und den Bogenschnitzer von Parmegianin, sowie Copien nach dem Ganymed und dem Bogenschnitzer. Auch die berühmte Leda des Correggio (jetzt in der Berliner Galerie) und die allbekannte Danaë desselben Meisters (in der Galerie Borghese) waren zu Anfang des 17. Jahrhunderts bei Kaiser Rudolf II.[2])

Am 16. Februar 1586 schrieb Kaiser Rudolf aus Prag an Khevenhiller, um die Ablieferung eines offenbar lombardischen Gemäldes „Die Figur Herodiadis mit Sanct Johanns Kopf" zu betreiben. Es war einem Kaufmanne Nigroni aus Mailand abgekauft worden und noch nicht beim Kaiser eingetroffen. Fast sicher handelt es sich hier um jene Herodias, die seit Waagen dem Cesare da Sesto zugeschrieben wird und jetzt als Nr. 91 geführt wird (Engerth Nr. 431). Lomazzo erwähnt ein solches Bild von Cesare da Sesto im Besitze des Kaisers Rudolf II., wovon wir noch des Näheren hören werden.

Einer besonderen Erwähnung ist noch die urkundlich beglaubigte Thatsache werth, dass Kaiser Rudolf II. 1601 vom Rathe der Stadt Breslau ein Kranach'sches Bild mit Hero-

---

[1]) Vgl. Urlichs a. a. O. und die Bücher von Jul. Meyer und C. Ricci über Correggio. Wir hören noch von diesen Bildern, zu denen hier nur angemerkt sei, dass der Ganymed in seiner Originalität mit Recht angezweifelt worden ist. Er galt auch zu Rudolf's Zeiten nicht als Correggio, sondern als Parmegianin. (Jahrbuch, Bd. XIII.)

[2]) Zeitschrift für bildende Kunst, V, S. 84.

dias zum Geschenke erhalten hat. Alwin Schultz hat vor Jahren die Umstände dieser Schenkung aufgehellt und veröffentlicht.[1]) Möglicherweise ist das Bild aus Breslau identisch mit der Judith, die noch jetzt in der kaiserlichen Galerie hängt. Indes gibt es ein derlei Bild, das aus kaiserlichem Besitze stammt, auch in der ungarischen Landesgalerie.

1603 hatte Rudolf II. seinen Hofmaler Hans von Aachen nach Italien gesendet, um dort Kunstschätze zu erwerben. Am 23. October reiste der Maler von Prag ab. In Venedig kaufte er Gemälde, die alsbald an den Kaiser abgesendet wurden. Dann malte der Künstler in Turin und Mantua Bildnisse. In den letzten Tagen des November findet man ihn am modenesischen Hofe, wo er die vielbesungene Julia von Este porträtirte. Noch vor der Mitte December 1603 war der Abgesandte nach Prag zurückgekehrt, wohin er bedeutsames Kunstgut mitbrachte, darunter auch ein Gemälde mit der Darstellung einer verfolgten Nymphe. Offenbar war Pan und Syrinx dargestellt. Als Maler wurde Dosso genannt. Der Kaiser war von dem Bilde entzückt und liess in diesem Sinne nach Modena berichten. Das erwähnte Bild hat sich, wie es scheint, lange in kaiserlichem Besitze erhalten und ist aller Wahrscheinlichkeit nach erst 1793 nach Florenz gelangt, wo es noch heute zu finden ist. Venturi, dem man die Aufdeckung des ganzen Zusammenhanges verdankt, macht darauf aufmerksam, dass unser Gemälde eine Zeit lang dem Giorgione zugeschrieben war, jedoch augenscheinlich von Dosso Dossi herrühre.[2]) Das Bild traf beschädigt im Prager Schlosse ein

---

[1]) Vgl. Mittheilungen der k. k. Centralcommission für Erforschung und Erhaltung der kunsthistorischen Denkmäler (XII, 1867, S. L f.). Wir müssen späterhin bei diesem Bilde noch verweilen.

[2]) Repertorium für Kunstwissenschaft, VIII, S. 10 ff. und 18.

erst im Laufe des Jahres 1604. Nach Venturi's Mittheilung gab der Kaiser selbst Rathschläge, wie das Bild wieder herzustellen wäre.[1]) 1605 reiste Hans von Achen abermals in Kunstangelegenheiten nach Italien, und 1606 trafen von dort wieder Bilder in Prag ein. Venturi machte noch weitere Mittheilungen über die Erwerbung von Bildern durch Kaiser Rudolf II. aus Italien. So fand er alte Angaben darüber, dass eine lebensgrosse nackte Magdalena von Lukas Kranach vom savoyischen Hofe nach Prag gekommen ist. Auch werden zwei Gemälde eines niederländischen Malers, der damals in Cremona lebte, erwähnt. Sie brachten einen Obstmark und einen Fischmarkt zur Darstellung. Noch anderes von unbekannten Händen wird angedeutet, wie denn auch von der Möglichkeit gesprochen wird, dass das kleine Selbstbildniss der Sofonisba Anguissola von 1554 zu Kaiser Rudolf's Zeiten vom estensischen Hofe nach Prag gelangt ist. Die Mittheilungen, die Venturi aus mehreren Archiven geschöpft und geistig verarbeitet hat, legen endlich noch die Vermuthung nahe, dass eine Rubens'che Copie nach dem Bildnisse der Isabella d'Este in rudolfinischer Zeit aus Mantua nach Prag gelangt sei. Es wäre dasselbe Bild, das bis heute in kaiserlichem

[1]) Diese Angelegenheit ist für die Geschichte des Gemälderestaurirens nicht ohne Interesse. Denn sie beweist, dass es damals geschulte, geübte Restauratoren unter den Prager Hofkünstlern nich gegeben hat. Wie es scheint, treten eigentliche Restauratoren von Gemälden erst gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts in Venedig auf. Hierzu mein Feuilleton: „Wiederherstellung alter Gemälde" in der Wiener Zeitung vom 26. Februar 1898. — 1611 schreibt Hainhofer davon, dass Rottenhammer (der auch für Kaiser Rudolf II. in Venedig Bilder gekauft hatte) die Art, wie er Gemälde reinige und firnisse, geheim gehalten habe. Vgl. O. Doering, „Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern Stettin" (S. 107).

Besitze geblieben ist (neu Nr. 845) und dessen angebliche Herkunft aus der Galerie Karl's I. mehr als fraglich ist.

Als Brueghel-Sammler ist Rudolf II. schon in Van Mander's Schilderboeck gewürdigt worden. Der niederländische Kunstschriftsteller sah beim Kaiser mehrere Bilder des alten Peeter Brueghel, so zwei Darstellungen des Thurmbaues zu Babel, zwei Kreuzschleppungen, einen bethlehemitischen Kindermord und eine Bekehrung Pauli.[1]) Ueberdies stellt er es als wahrscheinlich hin, dass der Kaiser ein Spukbild mit der tollen Margaret („dulle Griet") und unbestimmte andere Brueghels besessen hat. Das letztere Bild befindet sich nach den jüngsten Erörterungen von H. Hymans gegenwärtig in der Sammlung M. Mayer van den Bergh.[2]) Die Bekehrung Pauli ist durch Woltmann 1877 in kaiserlichem Besitz festgestellt worden und befindet sich (als neue Nr. 714) in der Galerie. Der bethlehemitische Kindermord von Brueghel im Hofmuseum und eine Kreuzschleppung stammen fast sicher aus Kaiser Rudolf's Besitz, vielleicht auch der alte Hirt (neu 720) und und andere Brueghels der Wiener Galerie.

Bestellungen bei den Prager Hofmalern Bart. Spranger, H. v. Achen, Josef Heinz, M. Gondolach, Jeremias Günther, Joris Hufnagel, Petrus Stefani, sowie bei Roel. Savery und Hans Vredeman de Vries stehen ausser

[1]) Hierzu Schilderboeck (1604), Folio 233*b*, Crivelli „Giovanni Brueghel" (1864), S. 120, und Wymetal in der geschichtlichen Einleitung zu Er. Engert's Belvederekatalog. Ueber die Bilder überhaupt, die Van Mander bei Kaiser Rudolf gesehen hat, vgl. die Hymans'sche französische Uebersetzung und Commentirung des Malerbuches, besonders in den Abschnitten über die rudolfinischen Hofmaler. Bezüglich der Letzteren wird hier summarisch auf die Kleinen Galeriestudien und aufs Jahrbuch verwiesen.

[2]) Vgl. Gazette des beaux-arts 1897.

jedem Zweifel. Auch K. van Mander hat augenscheinlich für den Kaiser gemalt. Van Mander's Bildniss von 1592, jetzt im Hofmuseum, wird wohl ehedem in der Prager Burg aufgestellt gewesen sein.

Weitere Anhaltspunkte für die Erwerbungen des Kaisers Rudolf II. bieten sich dar, wenn man die Inventare durchnimmt, die bald nach dem Tode des Herrschers abgefasst worden sind. Leider hat sich ein Verzeichniss aus Rudolf's Lebzeiten nicht erhalten. Vermuthlich ist gar keines vorhanden gewesen, sonst hätte doch nicht so schändlich gestohlen werden können, wie es thatsächlich durch die Kammerdiener Philipp Lang und Rucký, sicher im Einverständnisse mit vielen Anderen geschehen ist.[1] Ein Inventar ohne Datirung, das A. v. Perger veröffentlicht hat und das man um 1600 entstanden sein liess, hat sich mit Wahrscheinlichkeit als eine Abschrift des Inventars von 1621 herausgestellt.[2] Die von B. Dudík aufgefundenen und veröffentlichten Inventare[3]) sind durch den Mangel an Malernamen nur bedingungsweise brauchbar. Demnach halte ich mich hier an das von 1621

---

[1]) Svátek a. a. O., S. 248 ff., scheint hier aus urkundlichen Quellen zu schöpfen. Die Bilder, die 1618 als Bestandtheile der Rudolfinischen Sammlung dem Könige von Dänemark angetragen wurden, stammten wohl auch aus einem früheren Diebstahl. Obreen Archief II, 135 ff.

[2]) Hierzu Urlichs in der Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. V, S. 47, und meine Kleinen Galeriestudien, 2. Folge, „Von den Niederländern in der kaiserlichen Gemäldesammlung zu Wien", S. 13.

[3]) Vgl. Mittheilungen der k. k. Centralcommission für Kunst- und historische Denkmale 1867, S. XXV ff., wieder abgedruckt bei Ol. Granberg „La galérie des Tableaux de la reine Christine de Suède" (1897) App. Siehe auch Dudík's „Forschungen in Schweden für Mährens Geschichte" (Brünn, Winiker 1852), S. 103 f.

und an die undatirte Abschrift, die A. v. Perger veröffentlicht hat.[1])

Die Aufzählung der Gemälde begann auf einem Gange, wo „oben auff dem Gesimbs" zu sehen waren: Marktbilder und Küchenbilder vom Langen-Pier, „ein Bad" vom Cavaliere d'Arpino (jetzt vielleicht in der ungarischen Landesgalerie), eine Lucretia von „Campinolia" (wohl Campagnola), Bilder von Giovanni Bellini, Pordenone, ein Schafhirt vom alten Peeter Brueghel (jetzt vielleicht in Wien), Werke, die dem Raffael und Tizian zugeschrieben waren, Bilder von Patenier, Massys, Floris, „Orpheus mit einer Haut bekleidet" von Perin del Vaga. „Ein Geiger" von Raffael (vermuthlich das viel umstrittene Bild), eine Magdalena von Tizian (offenbar eine der alten Wiederholungen), „eine Türkin mit einem kleinen Mor" von Tizian (kam zur Königin Christine von Schweden und später in die Orléansgalerie. Granberg identificirt es mit dem Bilde bei Francis Cook in Richemond), Josef und Potiphar's Weib von Caravaggio und zahlreiche Werke von Hans von Aachen und Spranger. „Auf der Banckh" waren aufgestellt: Ein Porträt des Kaisers von Jeremias Günther, das Rosenkranzfest von Dürer, ein schlafender Hirsch in einem Walde von H. Bles, zwei Ecce homo auf Marktbildern vom Langen Pier (vermuthlich hat man den Langen Pier mit dem stilverwandten Joach. Beuckelaer verwechselt, von dem mehrere

---

[1]) In der mehrmals angeführten Studie über die Geschichte der k. k. Gemäldegalerie (Wiener Alterthumsverein, VII, S. 104 ff.). J. Chmel hatte vorher Auszüge aus demselben Inventar geboten in: „Die Handschriften der k. k. Hofbibliothek in Wien", II, 1—12. Granberg hat diese Inventare übersehen und baut deshalb vielfach seine Vermuthungen auf sehr unsicherer Grundlage auf.

derlei Bilder bekannt sind. Eines, das wohl aus der kaiserlichen Galerie überhaupt und des besonderen aus der Rudolfinischen Sammlung herkommt, findet sich jetzt im Schottenstifte zu Wien, andere in der Galerie zu Stockholm, was schon Granberg angemerkt hat,[1]) ein Lucas van Leyden (David und die Jungfrauen), „Venus und Cupido" von Tizian, die Schlacht von Pavia von Ruprecht Heller (jetzt in Stockholm), ein Parisurtheil von Van Baalen (vermuthlich jetzt in Hermannstadt), die Danaë von Correggio (oben schon besprochen) und wieder allerlei Werke von Hans von Aachen und Spranger. Ein Triumph Amor's von K. van Mander bildete in dieser Reihe den Abschluss. „An der Banck auf der Erden" waren aufgestellt: Werke von Arcimboldo (man kennt seine Art aus der Wiener Galerie), ein Kampf nackter Männer und eine Hochzeit Amor's von Cornelius van Haarlem, „Ein Mautner" von Quentin Massys, Sodoma und Gomorrha und Alexander bei Diogenes von Gillis Mostaert, ein weibliches Bildniss von Lionardo da Vinci und abermals Bilder von den Hofmalern. „An der Mauer bey den Fenstern" fanden sich zwischen allerlei Venezianern und zwischen den Bildern der Prager Kammermaler auch Dürer's Adam und Eva (von Van Mander schon in Prag gesehen; jetzt entweder in Florenz oder in Madrid), eine Venus von Kranach, Werke von Otto Veenius, Karel van Mander, Hier. Bosch, Patenier, Brueghel, „die Geburt Christi von Rogier Belga" (offenbar ist Rogier van der Weyden gemeint), ferner „Leda mit vielen Weibern im Bad, ein fürnemes Stück vom Corregio" (oben schon genannt),

---

[1]) In seinem Buche über die Galerie der Königin Christine von Schweden, S. 53.

Bilder von Giulio Romano, Lomazzo, um nur einiges anzudeuten.

In einem offenbar kleinen Raume zwischen dieser eben beschriebenen Galerie und einem zweiten Gange befanden sich ein Jan van Hemessen (im Inventar stets Johann de Hems genannt), ein Parisurtheil von einem Palma, ein Spranger'scher Perseus, Bildnisse und „Ein alter Mann mit einem Weibsbildt bei der Taffel von Cornelio Messis".

Im zweiten Gange war gleichfalls eine grosse Anzahl von Bildern sowohl über dem Gesimse, als auch auf der Bank und auf der Erde und an der Fensterwand aufgestellt. Darunter fallen besonders auf „Die Danaa mit einem guldenen Regen, Vom Joan Mabusen"[1]) (vermuthlich jetzt in der Münchener Pinakothek), eine weitere Danaë von Francesco Salviati, noch eine solche von Hans von Aachen, eine Madonna von Andrea del Sarto, „Ein Conterfect von einer Jungfrawen, so ein Giessbecken mit Obst in der Hand helt vom Titian" (entweder das Exemplar, das jetzt in Madrid ist oder das in Berlin oder beim Earl of Cowper in London). Auch Tintoretto war durch Bilder in diesem Gange vertreten; Grimmer, Floris, Franck, Bloemaert, Valckenburg, Schoubroek, Bles, die Van Cleeve, Mostaert, Lamb. Lombard, Golzius kommen hier vor. Dann heisst es „Zwo schone grosse Taffeln, darauf Adam und Eva" von Dürer (also ein zweites Exemplar; weiter oben war ein anderes genannt). In einem Treppenhause befanden sich zwei, wohl wenig bedeutende Bilder von „Franzen de Mor" und Savery.

---

[1]) Hier im Wortlaute des datirten Inventares von 1621, dessen Bekanntschaft ich H. Zimmermann verdanke.

Im spanischen Saale war wieder alles voller Bilder. Venezianer, Florentiner, Holländer, Vlaemen hingen oder standen wie in den früher durchwanderten Räumen ungeordnet durcheinander. Viele Namen wiederholen sich aus den früheren Abtheilungen; als neu tritt hinzu Hans Baldung mit „Adam und Eva". Auch ist zu beachten, dass Mabuse's Dombild hier verzeichnet steht „Ein schön künstlicher gemahlter Altar, wie St. Lucas Vnser Liebe Frau abgemahlt, Vom Johan Mabusen".[1])

In einem anstossenden Raume waren etliche Bilder, meist ohne Rahmen, darunter „Iudicium Paris [sic!] vom Heinrich de Klerchen" (Hendrick de Clerck. Das Bild ist jetzt in Graz). Hier waren auch zahlreiche Bildnisse untergebracht.

In einem weiteren Raume sah man Bilder von H. Bosch, einen St. Michael von Palma, einen Hans von Aachen und abermals viele Bildnisse.

Unter den Bildern, „so sich in den kayserlichen Zimmern befunden", seien die „in des Kaysers Schreibe-Stüblein" hervorgehoben, weil sie vermuthlich die Lieblingsstücke des Sammlers waren. „Ein Weib mit einem weissen Hündlein" von Leonardo da Vinci erregt unsere besondere Neugier. Mehrere Kranachs finden uns kühler. Von Interesse wäre „Ein Weib mit einem braunen Hündlein" von Paris Bordone und eine Leda von Campagnola. Hans von Aachen durfte hier nicht fehlen, ja er ist durch vier Werke vertreten. Ein St. Georg vom alten Prügl mag interessant gewesen sein, vielleicht auch ein Frauenbad von Van Balen. Zwei Bilder bleiben unklar.

---

[1]) Hier nach dem datirten Exemplare von 1621.

Auch in anderen Zimmern waren Bilder vorhanden, unter denen sich noch eine Madonna von Dürer findet (wahrscheinlich eines der Bilder aus Besançon).

Im Wesentlichen lässt sich annehmen, dass die Inventare, die hier benützt wurden, nicht viel enthalten haben, was nicht schon zur Zeit Kaisers Rudolf II. in Prag gewesen wäre. Eines aber ist sicher, dass nicht alles darin verzeichnet steht, was Kaiser Rudolf an Gemälden besessen hat. Correggio's Jo und dessen Ganymed fehlen. Dürer's Marter der 10.000 ist nicht aufzufinden, und hier möchte ich auch anmerken, dass der Name Giovanni Contarini in diesen Verzeichnissen gar nicht vorkommt, obwohl man durch Ridolfi's Maraviglie darum weiss, dass Contarini für den Hof kleine Bildnisse und für den Kaiser erotische Gegenstände gemalt hat.[1]) Auch fehlen Hans und Paul Vredeman de Vries, von deren Thätigkeit für Kaiser Rudolf Van Mander zu erzählen wusste.[2]) Peeter Balten wird überdies vergeblich in den Inventaren um 1621 gesucht. Und doch besass Rudolf II. nach Van Mander's Zeugniss von diesem Maler eine Predigt Johannis.

Veränderungen sind also in der rudolfinischen Galerie seit dem Tode des Kaisers (1612) jedenfalls schon vorgekommen, bevor diese Inventare angelegt wurden.

Svátek theilt mit, dass schon 1619 aus der Galerie verkauft wurde, was hier auf Svátek's Verantwortung wieder-

---

[1]) Contarini wurde zum Ritter geschlagen. Ridolfi, II, S. 282, und M. Boschini: Ricche minere. Einleitung. Siehe auch weiter unten im Capitel der Italiener. Ein Bildniss des Contarini kommt aber als Nr. 199 in dem Inventare vor, das Dudík aufgefunden und Granberg wieder abgedruckt hat.

[2]) Schilderboeck, Fol. 266 f., und Frimmel, „Von den Niederländern in der kaiserlichen Gemäldesammlung", S. 52 ff.

holt wird. Immerhin, ob 1619 etwas weniges verkauft worden ist oder nicht, lässt sich aus den Inventaren um 1621 ein Begriff von der alten Galerie in Prag aufbauen. Viel verwickelter wird die Sache während der bewegten Zeit des dreissigjährigen Krieges. Die Plünderungen, welche die Galerie in jener Periode zu erleiden hatte, sie sind ja in den weitesten Kreisen bekannt, erklären es, dass verhältnissmässig wenig Gemälde der heutigen kaiserlichen Galerie auf die rudolfinische Kunstkammer zurückzuführen sind. Bayern, Sachsen und Schweden haben das ihrige gethan, um nur das zurückzulassen, was geschickt genug verborgen war oder was man rechtzeitig nach Wien hatte retten können.[1]) Die Bayern sollen schon nach der Schlacht auf dem Weissen Berge 1620 als Entschädigung zahlreiches Gut, auch Bilder aus der kaiserlichen Kunstkammer erhalten haben. 1622 wird angeordnet, dass Bilder aus der Kunstkammer verkauft werden sollen.[2]) Nach der Niederlage bei Leipzig 1631 wurde Prag von den Sachsen besetzt. 50 Wägen voll hat man fortgeführt. Sie mögen neben Kunstgegenständen, neben vielleicht sehr umfangreichen Naturalien, auch Bilder enthalten haben.[3]) Man hatte, eine böse Wendung ahnend, vorher das Werthvollste nach Wien „salvirt".[4]) Viel empfindlicher war jedenfalls die

[1]) Für diesen Abschnitt ist Engerth's Katalog brauchbar. I. Bd., S. XVII, da er aus den Acten des Prager Statthaltereiarchives schöpft.

[2]) Engerth's Katalog, III, S. 260. Egidius Sadeler sollte die Bilder vor dem Verkaufe schätzen.

[3]) Schottky, Prag, II, S. 114. Svátek, a. a. O., S 251 ff., nach einer Handschrift der Prager Universitätsbibliothek. Engerth, I, S. XVII.

[4]) Die Frage nach den Bildern, die damals nach Wien und vielleicht späterhin wieder zurück nach Prag gebracht worden sind, habe ich nicht genau untersucht. Ergänzungen der Prager Galerie haben jedenfalls stattgefunden, so aus Graz (1638) nach Engerth's Angabe

Plünderung durch die Schweden im Jahre 1648. Eines der von Dudík aufgefundenen Inventare macht ersichtlich, dass damals im Ganzen weit über 700 Gemälde vorhanden waren. Als das kaiserliche Schloss auf dem Hradschin in Königsmark's Hände gefallen war, wurde weidlich geplündert. Der Raub, eilig verpackt, kam zunächst nach Dömitz im Mecklenburgischen, dann nach Wismar, und am Ende des Maies 1649 hatte Königin Christine die Freude, ihn in Stockholm in Empfang zu nehmen. Etwa 500 Oelgemälde aus Prag waren unter der Beute.[1]) Wie traurig es aber im Prager Schlosse nach dieser Beraubung ausgesehen hat, beweist die „Specification derjenigen Sachen", die bei der „Inventur" vom 29. Juli 1650 „in der Kais. schacz und kunstcamer befunden . . . worden".[2]) Kaum Spuren von Bildern sind da zu entdecken. Das Rosenkranzbild von Dürer war zurückgeblieben, ohne Zweifel weil es sich schon in schlechtem Zustande befand.[3]) „Viele unterschiedliche rahmen, von welchen der pfalzgraf, Schwedische generalisimus die bilder hiewegnehmen

(III, S. 261). 1641 lässt man in Prag Bilder mit Holz füttern, 1644 werden dort Bilder aufgestellt.

1) Vgl. Mittheilungen der k. k. Centralcommission 1867, S. XXXIV. Granberg, a. a. O., S. 7. Svátek, a. a. O., S. 257.

2) Jahrbuch, Bd. X, Reg. 6231. Ueberflüssigerweise auch bei Engerth, I, S. XXIII f., und III, S. 263.

3) Wie es scheint (vgl. Neuwirth), hatte es auf dem Wege von Venedig nach Prag gelitten. Auch vertragen italienische Tafeln überhaupt die Auswanderung nach dem Norden sehr schlecht. Gewöhnlich werden sie anfangs blasenkrank. An eine kunstgerechte Wiederherstellung war aber damals in Prag gewiss nicht zu denken, so dass es wohl einer Ausbesserung zum Opfer gefallen ist, wie eine solche (nach Schottky, II, 113) im Jahre 1623 in Prag an allerlei Kunstwerken stattgefunden hat.

laszen," so heisst es in jenem mageren Inventare von 1650. Als trauriger Ueberrest kommt auch noch vor „1 altes Bild an der Wand mit Nr. 252 signiret" und „4 stuckh alte bilder vom zerschlagenen Altar". In letzterem Falle bleibt die Möglichkeit offen, dass Bilderwerke von einem Schnitzaltar gemeint waren.

Die Schicksale der geraubten Bilder: wie der Kunstbesitz mit der Königin Christine nach Rom, wie er später in die Galerie Orléans, wie er endlich nach England kam, diese Angelegenheiten bleiben hier unerörtert. Noch weniger können wir auf die Geschichte der rudolfinischen Naturalien und der kunstgewerblichen Gegenstände eingehen, deren letzte Ueberbleibsel noch schliesslich ein kleines Privatmuseum in Wien, das Schönfeld'sche bedeutsam gemacht haben.[1])

Vielmehr müssen wir wieder in Wien Einkehr halten. Wir hatten es mit Kaiser Rudolf II. und seinem Erbe verlassen. Obwohl nach dem Tode Kaisers Ferdinand I. eine gründliche Vertheilung des Kunstbesitzes stattgefunden hatte, findet man doch bald wieder unter der Regierung Matthias II. eine neue Kunstkammer in Wien beisammen. Schon seit dem Jahre 1610 kommen wieder Erwähnungen einer solchen in den Urkunden vor.[2]) Die Liste der Hofkünstler unter Kaiser Matthias ist eine auffallend kleine. Kein Name, der in der Geschichte der Malerei von irgendwelcher Geltung wäre. Egydius Sadeler wird zwar als „Kupferstecher und Camermaler" unter Matthias genannt, ob aber die Bilder, die man ihm gelegentlich zuschreibt, wirklich von ihm herrühren, ist

---

1) Vgl. Svátek, a. a. O., S. 268 f., und, nach Svátek, Zimmermann, a. a. O., S. 227 ff. Das Schönfeld'sche Museum, dessen Katalog sich erhalten hat, wird uns noch zu beschäftigen haben.

2) Schlager, Materialien, S. 15.

nicht ausgemacht. Als Stecher ist er bekannt genug, ja berühmt. M. Gondolach, der rudolfinische Hofmaler, taucht übrigens unter Kaiser Matthias mit einem Bildchen auf, das augenscheinlich zu diesem Kaiser in Beziehung steht. Es hat sich in der kaiserlichen Galerie erhalten (E. 1547), weist die Jahreszahl 1614 und ein Bildniss des Kaisers Matthias auf.[1]) Während der Regierung des Kaisers Matthias geschahen auch vorbereitende Schritte zu einer Vereinigung der kaiserlichen Kunstschätze, wie eine solche schon von Kaiser Rudolf II. angeregt worden war.[2]) Kaiser Ferdinand II. fand bei seinem Regierungsantritte 1619 den kaiserlichen Kunstbesitz zwar örtlich getrennt, in Graz, Innsbruck, Ambras, Prag und Wien, aber eigenthumsrechtlich vereinigt. In der Hofburg zu Wien hat es zur Zeit Ferdinand's II. jedenfalls Gemälde gegeben, und zwar bemerkenswerthe. Lässt sich doch auch annehmen, dass die gelegentlich von Prag nach Wien „salvirten" Gemälde in der Hofburg aufgestellt worden sind. 1622 ist von „schönen Bildern aus der Kunstkammer" die Rede.[3]) 1634 kam Schäuffelein's Flügelaltar (das Mömpelgarter Altarwerk) nach Wien in die Schatzkammer.[4]) Der „Status particularis regiminis S. C. Majestatis Ferdinandi II." von 1637 erwähnt denn neben den besonderen Kostbarkeiten des kaiserlichen

[1]) Abbildung in Ilg's Charakterbildern.

[2]) Grasberger, S. 133, und H. Zimmermann, a. a. O., S. 244 f., nach den Regesten im Jahrbuche.

[3]) Engerth, Katalog III, S. 259. Document mit dem Datum: Wien, 24. September 1622.

[4]) Hierzu vgl. H. Modern im Jahrbuche, Bd. XVII, S. 314 f. — Eine wirkliche Bereicherung der kaiserlichen Galerie durch Werke der damaligen Hofmaler war auch unter Kaiser Ferdinand II. (1618—1637) nicht zu erwarten. Hätte nicht Schlager die Namen dieser Maler drucken lassen, so wüsste die Kunstgeschichte nicht einmal um ihr Dasein.

Schatzes auch Bilder, die in der, sonst einfach gehaltenen Hofburg aufbewahrt wurden.[1]) 1643 traf ein Bild aus Constantinopel ein.[2]) Von einer eigentlichen Gemäldesammlung kann aber kaum gesprochen werden. Eine solche wurde für Wien erst gewonnen, als Erzherzog Leopold Wilhelm mit seltenem Geschick, vielen Mitteln und jahrelang anhaltendem Eifer eine grosse Galerie zusammengebracht hatte und sie erst seinem kaiserlichen Bruder (Ferdinand III.), dann seinem Neffen (Leopold I.) testamentarisch vermachte.[3]) Erzherzog Leopold Wilhelm (geboren 1614, 1647 bis 1656 Statthalter der spanischen Niederlande, gestorben 1662) zeigte offenbar schon früh einen ausgesprochenen Kunstsinn. Frühzeitig scheint er in Kunstangelegenheiten Verbindungen mit Venedig unterhalten zu haben. So gut wie sicher hat er schon vor seiner Berufung zum Statthalter der Niederlande Bilder aus der Lagunenstadt angekauft.[4])

Aber auch mit deutschen Malern stand der jugendliche Erzherzog in Verbindung und das offenbar schon in seiner

---

[1]) S. 29 ff. Leider werden keine Einzelheiten gegeben.

[2]) Vgl. Jahrbuch, I, 152.

[3]) Hiermit wird ein Irrthum in meinen Gemalten Galerien berichtigt, der durch all zu knappes Zusammenfassen der Thatsachen entstanden war.

[4]) Ridolfi in den Maraviglie erwähnt wiederholt den Erzherzog als Sammler, z. B. (I, 55) sagt er: „Il signor Arciduca Leopoldo vivente, il quale con la sua regia munificenza accresce gratie continue alla pittura, possiede del Bellino una divina imagine della vergine." Die Maraviglie sind nun zwar erst mit der Jahreszahl 1648 erschienen. Die Mittheilungen darin stammen jedoch sicher aus den Jahren vor 1648. Namentlich aber die Angabe von den „gratie continue" weist darauf hin, dass Erzherzog Leopold Wilhelm schon längere Zeit hindurch als Mäcen bekannt war. — „In Venedig besorgte die Geschäfte, wohl also die Bilderkäufe des Erzherzogs, der Kammermaler Joachim Khobler"

Wiener Zeit. So findet sich in erzherzoglichem Besitze ein Bild von Joachim v. Sandrart, das aus dem Jahre 1644 stammt[1]) (Minerva und Saturn). Eine Vermählung der Heiligen Catharina von demselben Sandrart ist mit 1647 datirt und scheint der Bestellung nach ebenfalls noch in die Wiener Periode des Erzherzogs zu gehören.

Man ist ferner davon unterrichtet, dass sich der Erzherzog schon in Wien mit Künstlern zu umgeben wusste.[2]) Zunächst waren es freilich unbedeutende Maler, wie Georg Loth, Joh. de Hagge, Jos. Spiess, die sonst keine Spuren in der Kunstgeschichte zurückgelassen haben. Frans Leux, ein sonst gleichfalls nicht allzu berühmter Künstler, sticht unter diesen Zwergen schier als Gigant hervor. Kaum aber in den Niederlanden heimisch geworden, erscheint der neue „Landvoogt" schon als Förderer des bedeutenden Künstlers David Teniers des jüngeren, der damals, wohl auf Veranlassung des Erzherzogs von Antwerpen nach Brüssel gezogen war. Auch David Ryckaert III. und Gonzales Cocques werden im Zusammenhange mit dem Erzherzog genannt, wie

---

(nach Mareš). — Was das Datum der Geburt des Erzherzogs anbelangt, so steht 1614 im Widerspruche mit der Angabe des Status von 1637. Für die Zwecke der vorliegenden Arbeit nicht wichtig genug, wird diese Angelegenheit einstweilen beiseite geschoben. Auch die Frage, ob der Erzherzog in Graz oder in Wiener-Neustadt geboren ist, bleibt unerörtert. Eine Biographie des Erzherzogs ist enthalten in Nic. Avancinus: „Leopoldi Guilielmi archiducis Austriae principis . . virtutes" (Antwerpen, Plantin-Moretus 1665).

1) Es ist später im Inventar Leopold Wilhelm von 1659 nachweisbar, steht also mit dem Sammlerthum des Erzherzogs in engster Beziehung, auch wenn sich die Möglichkeit nicht ausschliessen lässt, dass etwa der Kaiser das Bild bezahlt hat.

2) Vgl. Jahrbuch, Bd. V, S. 343 ff. (Mareš).

denn auch andere Vlaemen von geringerer Bedeutung hier zu nennen sind, etwa Jan v. d. Hoecke und Robrecht v. d. Hoecke, Joost van Egmond, Peeter Thys, Niclas de Hoy. Peeter Snayers hat sicher auch für den Erzherzog gemalt, obwohl die Reihe von grossen Bildern mit der Darstellung der Kriegsthaten des Erzherzogs nicht von diesem bestellt worden sind. Der Erzherzog hat sie nämlich nur hinterher angekauft, als der Besteller, Graf Piccolomini, Herzog von Amalfi, sie nicht bezahlen konnte.[1])

Gonzales Cocques hat ein Bildniss des Erzherzogs gemalt, das späterhin eingehend beschrieben worden, aber seither, so viel ich weiss, verschollen ist.[2]) Seine Beziehungen zum Erzherzog sind in de Bie's Gulden Cabinet und danach bei Houbraken erwähnt.[3])

Die beiden Van Hoecke, fruchtbare Künstler, widmeten eine Zeit lang offenbar ihre Hauptthätigkeit dem Erzherzog, der denn auch viele Bilder von ihrer Hand in seine Galerie aufnahm.

Joost van Egmont und Peeter Thys haben Bildnisse des Erzherzogs und andere Darstellungen für ihn gemalt.

Niclas de Hoy war nicht nur in den Niederlanden für den Erzherzog thätig, sondern folgte diesem auch als er

---

1) Vgl. Engerth's Katalog, Bd. III, S. 336 ff. Zu den übrigen genannten Künstlern vgl. Van den Branden: Geschiedenis der Anwerpschen schilderschool, S. 608, 788, 795, 797, 970, 992 ff. und A. v. Houbraken's „Groote Schouburgh der nederlantsche Konstschilders" I, S. 140; II, 14, 40, 93; III, 3. Wurzbach's Uebersetzung nach Register.

2) Beschrieben im Inventar von 1659 als Nr. 715.

3) Vgl. hierzu auch C. Hofstede de Groot: Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte (Haag, M. Nyhoff 1893), S. 242.

nach Wien zurückkehrte. Die kaiserliche Galerie besass und besitzt noch jetzt Werke von ihm.[1])

Auch Frans Leux war viel beschäftigt. Er hat seinen hohen Gönner oftmals porträtirt. Auch er folgte ihm nach Wien zurück. Von ihm rührt offenbar der Bilderschmuck her, der dem Werke von Avancinus über Leopold Wilhelm beigegeben ist.

Will man annehmen, dass eine gemeinsame grosse Arbeit von Gerard Seghers, Jan Davids de Heem, Paul de Vos, Cornelis de Vos und Teniers, die sich im Besitze des Erzherzogs befand, auf seine Bestellung hin gemalt ist, so würden die genannten Künstler alle dem Kreise des hohen Kunstfreundes beizugesellen sein. Von Teniers steht dies ohnedies ausser Zweifel. Dargestellt ist auf diesem Bilde eine grosse Madonna (von G. Seghers) unter einer Architektur mit gewundenen Säulen. Unten allerlei kriegerisches Geräth (von Paul des Vos). Oben zwei Engelchen (von Cornelis de Vos). In der fernen Landschaft, die ich jetzt nicht mehr finden kann, war eine Schlacht (von D. Teniers) dargestellt. Blumengewinde an den Säulen (von De Heem). Offenbar stark beschnitten, war dieses Bild um 1730 in der Stallburg aufgestellt. Gegenwärtig befindet sich das merkwürdige Gemälde in der Pfarrkirche zu Laxenburg am nördlich gelegenen Seitenaltar. Die Benennungen, die ich angeführt habe, stammen noch aus der Zeit des Erzherzogs selbst.[2])

---

[1]) Vgl. über V. Hoy die Einleitung, S. 21 f., ferner Mareš a. a. O., S. 354. Engerth, Katalog, I, S. XLVI. In der Stallburg war um 1730 eine lockere Scene mit Soldaten und Dirnen von „Nicola Hoio". Dieses Bild ist seither verschwunden.

[2]) Aus dem Inventar von 1659, wo das Werk als Nr. 99 eingehend beschrieben ist. Die Laxenburger Ortsliteratur nennt gelegentlich Van Dyck als Meister, was unter keiner Bedingung haltbar ist.

Bei Erasmus Quellinus ist es so gut wie selbstverständlich, dass er vom Erzherzog beachtet wurde. War Quellinus doch amtlicher Maler der Stadt Antwerpen, der jedesmal Arbeit bekam, sobald ein neuer Landvogt einzog. So war es, als der Cardinalinfant 1635 angekommen war, so war es, als Erzherzog Leopold Wilhelm Einzug hielt,[1]) der sich allerdings grossen Pomp verbeten hatte. Werke des Quellinus sind im Besitze des Erzherzogs nachweisbar.

Man wird kaum einen namhaften Maler auffinden können, der während der Statthalterschaft des Erzherzogs in den südlichen Niederlanden thätig war und von dem nicht die eine oder die andere Arbeit in die Hofgalerie gelangt wäre. Freilich ist es durchaus nicht bei allen ausgemacht, dass sie auch Zutritt zur Galerie oder zum Erzherzog hatten, oder dass Bilder durch den Landvogt bei ihnen bestellt worden wären. Bei den Künstlern aus den nördlichen Provinzen ist es geradewegs unwahrscheinlich, dass sie in persönlicher Beziehung zum Erzherzog gestanden hätten. Die Ankäufe von Frans van Mieris fallen z. B. gar nicht mehr in die niederländische Periode des Erzherzogs. Sie geschahen frühestens 1658 und 1660. Von Miers kaufte der Erzherzog zwei Bilder, deren eines: Der Cavalier im Tuchladen, nach Sandrart 2000 fl. gekostet hat.[2])

---

[1]) Vgl. V. de Branden, a. a. O., S. 788. Auch beim Einzuge des Don Juan d'Austria, der dem Erzherzog Leopold Wilhelm auf dem Statthalterposten nachfolgte, war Quellinus späterhin beschäftigt (1657). Ueber Leopold Wilhelm's Bescheidenheit ist durch Avancinus Vieles überliefert (S. 280 f.), bei dem auch über die Einzüge anderer Statthalter in den Niederlanden reichliche Mittheilungen zu finden sind.

[2]) Hierzu Sandrart's Akademie und Houbraken's Schouburgh. Beide Quellen verglichen bei De Groot, a. a. O., S. 293.

Der Erzherzog stand auch mit Jacob Rengersz Block in Verbindung, wenn anders Houbraken, beziehungsweise Ignatius Walvis, den er hier ausnützt, gut unterrichtet waren.[1])

Unter den Dilettanten am erzherzoglichen Hofe scheinen Oberstwachtmeister Nipho (Niffo) Capitain Van Eckh und Canonicus Anton van der Baren die talentvollsten gewesen zu sein.[2]) Ersterer (Nipho) malte Architekturbilder und anderes auf Stein. Von Nipho sind zwei Arbeiten vermuthlich in Theresianischer Zeit an die Wiener Akademie gekommen. Capitain Van Eckh ist in der kaiserlichen Galerie durch einen Blumenkranz vertreten. Von diesen Bildern muss das vorliegende Buch noch Rechenschaft ablegen. Ein verschollenes Werk des Van Eckh sei indes hier schon besprochen, weil es mittelst Chronogramm ein Datum bietet und eine unmittelbare Beziehung zum Erzherzog erkennen lässt. Im Inventar von 1659 ist dieses mittelgrosse Bild in folgender Weise beschrieben worden: „342 Ein Stückhel von Öhlfarb auf Leinwaeth warin zehen Tulipanen in einem rondten Glasz mit ander vnderschiedlichen Blumen, dabey auf der rechten Seithen die Stadt Graeuelingen vnndt auff der Seithen ein grawer Schildt, warin L. G.; darunter geschrieben: Date eI CoronaM gLorIae." „Original von von Eckh zue Bruessel". L. G. ist in diesem Zusammenhange

---

[1]) Vgl. Houbraken's groote Schouburgh, II, 92 f. und C. Hofstede de Groot: Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte, S. 373.

[2]) Auch Theodor Caspar Freiherr von Fürstenberg war offenbar beim Erzherzog sehr beliebt, da er wiederholt dessen Bildniss malen durfte. A. Woltmann sah gegen 1877 in der Prager Burg ein Bild mit Cimon und Pera. Auf der Rückseite stand „T. C. de Fürstenberg, Colonel, 1651 fec."

wohl als Leopoldus Guillelmus zu nehmen, und das Chronogramm gibt 1652.[1])

Canonicus Anton van der Baren war augenscheinlich bemüht, dem weit begabteren Jesuiten Daniel Seghers in der Kunst des Blumenmalens gleichzukommen. Seghers war in der Galerie des Erzherzogs durch Arbeiten, wohl auch persönlich bekannt. Wie leicht ergab sich da für den zweiten Geistlichen die Anregung, gleichfalls das unleugbare vorhandene Talent zu bethätigen und Blumenbilder zu malen.

Jan van Ossenbeek, der unholländisch gewordene Holländer, möge hier Erwähnung finden, obwohl er erst gegen 1659 für den Erzherzog gemalt zu haben scheint.[2])

Als den gewichtigsten unter den Künstlern am erzherzoglichen Hofe haben wir oben Teniers vorangestellt. Teniers erhielt schon im December 1647 als erzherzoglicher Kammermaler Gehalt. Augenscheinlich hängen die datirten Bilder des Teniers von 1648, die noch jetzt in der kaiserlichen Galerie vorhanden sind (Engerth Nr. 1293 und 1294), mit der Stellung des Malers am Brüsseler Hofe zusammen, wie denn neben anderen auch die vielen Teniers'schen Werke mit Darstellungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm ohne Zweifel für den genannten hohen Herrn gemalt sind. Ich nenne als Beispiel das Vogelschiessen in Brüssel (Engerth 1295) und die grosse Galerieansicht mit der Darstellung

---

1) Zu Van Eckh vgl. vorläufig „Von den Niederländern in der kaiserlichen Gemäldegalerie" in der II. Folge der kleinen Galeriestudien. Den meisten der übrigen Maler, die hier genannt wurden, ist die Literatur über vlamische Malerei längst gerecht geworden.

2) Ossenbeek wird uns noch einmal beschäftigen. In der Einleitung, S. 21, wurde er im Zusammenhange mit der Wiener Malerei erwähnt.



Ausschnitt aus einem Bilde von Dav. Teniers II. in der Münchener Pinakothek.
Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Galerie, wo ihm die Kirschenmadonna Tizians und Bilder von Feti, Giorgione (Cariani) und Paolo Caliari vorgewiesen werden. (Nach Photogr. Hanfstängl.)

vieler Gemälde aus der erzherzöglichen Galerie (Engerth 1290). Der Erzherzog scheint Bilder, auf denen die Lieblinge seiner Galerie dargestellt waren, an befreundete Höfe verschenkt zu haben, womit es wohl zusammenhängt, dass noch jetzt in den Gemäldesammlungen zu Madrid und München solche „gemalte Galerien" anzutreffen sind. Derlei Bilder gibt es heute auch in der Brüsseler Galerie und beim Baron Nathaniel Rothschild in Wien.[1]) Diese Bilder, von Teniers mit unleugbarem Geschicke componirt und überaus sorgsam durchgebildet, dienen uns als wichtige gemalte urkundliche Beiträge zum Inventar der Brüsseler Sammlung des Erzherzogs. Auch wenn sie in der Reihenfolge der Bilder willkürlich verfahren und gewiss keine eigentlichen Innenansichten sind, so entnehmen wir aus ihnen doch viel Nützliches, z. B. dass Leopold Wilhelm schon in Brüssel jene hervorragenden italienischen Bilder besessen hat, die späterhin als Perlen der Wiener Galerie gerühmt werden.

Giorgione's drei Philosophen, Cariani's Bravo, Catena's Geistlichen, Dosso Dossi's Hieronymus, viele Tizians's, darunter die Kirschenmadonna und das Stradabildniss, die Heilige Margaretha damals noch dem Raffael

---

[1]) Sie sind zusammengestellt und besprochen in meiner Schrift „Gemalte Galerien", 2. Aufl., S. 14 ff. Eines dieser Bilder, ehemals in Pommersfelden, ist seit einiger Zeit nicht mehr in Evidenz. Eine Scene ähnlich derjenigen, die unsere Abbildung darstellt, findet sich auf einem Stich bei Avancinus: Der Erzherzog steht bei einem Tische, auf welchen ihm ein Page ein Gemälde hinstellt. Das Gemälde behandelt, wie es scheint, die Erzählung von Rudolf von Habsburg mit dem Priester, aber in anderer Anordnung als auf dem Cocques'schen Bilde in Wien. Der Erzherzog liebte diesen Gedankenkreis, was bei Avancinus (S. 36 f.) hervorgehoben wird.

zugeschrieben, Werke des Palma, Schiavone, Veronese, Tintoretto, der Bassanos, des Feti, Annibale Carracci, Ribera, Carlo Saraceno finden sich auf diesen gemalten Galerien. Der Ganymed nach Michelangelo, Tintoretto's Grablegung, des jüngeren Palma kleine Grablegung, das Frauenbildniss vor dem Lorbeerstrauch, jetzt als Romanino verzeichnet (Nr. 219), sind auf einem der Münchener Teniers dargestellt.[1]) Auf S. 143 findet sich ein Andrea Schiavone abgebildet, der auf einem dieser Galeriebilder vorkommt.

Unter den Niederländern, die sich noch in der kaiserlichen Galerie erhalten haben und deren kleine Nachbildungen durch Teniers gegeben sind, nenne ich eine heilige Nacht, ehemals als Lucas van Leyden geführt, jetzt als Bild aus der Richtung des Gerard David katalogisirt, ferner Van Dyck's Amalie Solms. (Letzteren Fund muss ich neben anderen unbedingt für mich in Anspruch nehmen.)

Auf einer der gemalten Galerien von Teniers in München kommt über einer Thür im Halbdunkel auch ein unverkennbarer Velasquez vor, ein Bildniss Philipp IV. (Brust-

---

[3]) Teniers hat auch einzeln viele Bilder aus der Galerie Leopold Wilhelm im Kleinen copirt. Auf den alten niederländischen Versteigerungen kommen nicht selten Teniers'sche Copien nach Italienern vor (z. B. in Hoet's Katalogsammlung, I, 589 ff., 594). Die Angabe bei Burger (Thoré) in den „Trésors d'art en Angleterre", S. 236, ist mit Vorsicht aufzunehmen. — Kleine Teniers'sche Copien nach Bassanos bei Leopold Wilhelm werden verzeichnet im „Handbook Nr. 10" des Metropolitanmuseums in New-York (Nr. 32 und 27). Beide stammen aus der Versteigerung Marlborough von 1886 und sind (wenn ich älteren flüchtigen Notizen trauen darf) mit allerlei Literatur behaftet. — Diese einzelnen Bilder haben begreiflicherweise keinen urkundlichen Werth für den Wiederaufbau der Galerie des Erzherzogs; sonst sind sie interessant genug.

bild, fast halbe Figur). Augenscheinlich handelt es sich hier um ein Geschenk von Seiten des spanischen Hofes. Dieses Bildniss, vielleicht dasselbe, das jetzt als Nr. 607 in der Wiener Galerie hängt, kam später nicht unmittelbar nach Wien, sondern scheint vorerst nach Innsbruck, dann nach Prag gewandert zu sein.

Dazwischen lernt man in kleiner farbiger Nachbildung eine Menge interessanter Bilder kennen, die nicht mehr in der kaiserlichen Galerie zu finden sind, sei es, dass sie nicht mehr galeriefähig befunden werden, sei es, dass sie längst aus kaiserlichem Besitz fortgekommen sind. Da nenne ich eine grosse Auferweckung des Lazarus von Pordenone (noch 1877 von Woltmann in Prag gesehen, aber schon damals Ruine), eine Kreuzschleppung von Cariani (zwar verwandt, aber nicht identisch mit dem Bilde in der Ambrosiana zu Mailand), ein Bild von Padovanino (Adam und Eva), eine kleine Copie nach Parmegianin's Bogenschnitzer (wir werden erfahren, dass sie von Yckens gemalt war), eine Landschaft mit einer Mordscene von Giorgione, das angebliche Selbstbildniss desselben Meisters (jetzt in der ungarischen Landesgalerie), ferner eine Copie von Orley's Hand nach einem der viel verbreiteten lionardesken Bilder mit den zwei kleinen Kindern [1]) und eine Gebirgslandschaft von Campagnola.

Mehrere Bilder, die man zu Zeiten des Erzherzogs dem Giov. Bellini zuschrieb, scheinen zusammen ein Altarwerk

---

[1]) Hierzu: Gemalte Galerien, S. 33. Ein derlei Bild war auch in der Sammlung der Erzherzogin Margarethe von Oesterreich in den Jahren 1524 bis 1530 „Item un . . . tableau de deux petits enffans, embrassant et baisant l'ung l'autre sur l'arbette fort bien fait". Vielleicht ist's gerade dieses Exemplar, das späterhin der Erzherzog besass, oder nach welchem der Orley des Erzherzogs copirt war.

gebildet zu haben. Sie sind verschollen.[1]) Tizian's Diana und Actäon ist seither zum Earl Brownlow gekommen.

Das Porträt eines Geistlichen von Jan Scorel, das auf einem der Teniers'schen Bilder vorkommt, bereichert unsere Kenntniss von dem Malerwerk des wichtigen Meisters. Auf einem der Münchener Teniers ist ein Bildniss des Erzherzogs Maximilian, Hoch- und Deutschmeisters,[2]) dargestellt, was durch Herrn Grafen Ed. Gast. von Pettenegg zuerst bemerkt wurde. Einen Malernamen für dieses Porträt zu finden dürfte schwer fallen.

Von H. Bol, P. Bril, Fouquière sind Landschaften wiedergegeben, die nicht ohne Interesse sind; und von den späten Meistern, wie C. Schut, J. v. Hoeck und T. Willebords, lernt man durch die Teniers'schen Copien je ein beachtenswerthes Bild kennen. Am wenigsten werden wir übrigens durch diese Bilder über die Niederländer der Brüsseler Galerie unterrichtet. Bei einer interessanten grossen Landschaft in der Art des d'Arthois, de Vadder oder Achtschellincx (auf dem Münchener Bilde Nr. 927) fehlt die Beischrift mit dem Malernamen.

Nachzuweisen, was mit diesen Bildern allen seither geschehen, seitdem sie aus Brüssel fortgekommen sind, wird wohl niemals ganz gelingen. Es ist schon schwierig genug, die Wanderungen derjenigen Gemälde zu verfolgen, von denen man weiss, dass sie aus der Brüsseler Galerie des Erzherzogs nach Wien gekommen sind.

---

[1]) Gemalte Galerien, 2. Aufl., S. 27.

[2]) Vgl. Gemalte Galerien, S. 36 ff. Der genannte Erzherzog war ein Sohn Kaisers Maximilian II., einer der sechs Erben nach dem Tode dieses Kaisers.

Nicht ohne Bedeutung sind einige besonders vornehme Quellen, aus denen in der Zeit Leopold Wilhelms dem kaiserlichen Kunstbesitz werthvolle Bilder zugeflossen sind. Man weiss um grosse Ankäufe bei der Versteigerung der Buckingham'schen Galerie und um Erwerbungen aus dem Nachlasse Königs Karl I. von England.

George Villiers Duke of Buckingham war am 23. August 1628 von einem Halbnarren ermordet worden. Seine reiche Gemäldesammlung kam 1648 in Antwerpen unter den Hammer, und diese Gelegenheit liess sich Erzherzog Leopold Wilhelm nicht entgehen, um eine ganze Reihe von Meisterwerken für seine Galerie zu erwerben.

Der „Catalogue of the curious collection of pictures of George Villiers, Duke of Buckingham" ist zwar erst lang nach der Versteigerung gedruckt worden, doch geht er auf eine gute Quelle zurück, weshalb er uns hier als Führer dienen mag.[1])

---

[1]) Die Fortsetzung des langen Titels lautet (collection): „in which is included the valuable collection of Sir Peter Paul Rubens, with the life of George Villiers . . the celebrated poet, written by Brian Faifax . ." (London 1758. 4⁰.) Hierzu ist anzumerken, dass der Poet der Sohn des älteren George Villiers, Sammlers und berühmten Günstlings zweier englischer Könige ist. Der ältere Villiers hatte 1625 in Paris die Bekanntschaft des Rubens gemacht. Späterhin kaufte er des Malers Kunstsammlung und damit auch viele Werke des Rubens selbst. Im Vorwort zum Katalog von 1758 wird ausdrücklich mitgetheilt, dass der Erzherzog Leopold Wilhelm den grössten Theil der Sammlung gekauft hat. — Ueber den Ankauf der Rubens'schen Sammlung zu vgl. die Briefe des Rubens aus den Jahren 1625 bis 1627 und Rooses „l'oevure de R." passim. Zur Galerie Buckingham und ihren Schicksalen vgl. auch Charles Blanc: Trésor de la curiosité, I, S. XXV. Walpole: Anecdotes of painting in England, II (1828), S. 157 f.

Zunächst werden neunzehn Tizians aufgezählt. Von diesen wird wohl ein Marienbild (Nr. 2) zu Erzherzog Leopold Wilhelm gekommen sein. Ein solches ist von Teniers auf seiner grossen gemalten Galerie dargestellt. Es ist noch jetzt im kaiserlichen Besitze, ohne übrigens ausgestellt zu sein.[1]) Keinerlei Zweifel gibt es darüber, dass Nr. 10 des Kataloges Buckingham zum Erzherzog gekommen ist. Die Beschreibung dieses grossen Tizian'schen Ecce homo-Bildes weist überzeugend auf das grosse Bild der kaiserlichen Galerie. Eine beigefügte Note des englischen Kataloges sagt, das Bild sei ins Prager Schloss gekommen. Diese Angabe bestätigt sich nach den Prager Inventaren des 18. Jahrhunderts. Der Tizian Nr. 6 des englischen Kataloges ist in folgenden Worten beschrieben: „A Venus looking in a glass with a cupid near her" (hoch 4 Fuss, breit 3 Fuss). Ohne Zweifel ist dieses Bild bei der Versteigerung in kaiserlichen Besitz gekommen, sei es an den Kaiser selbst oder an den Erzherzog. Es lässt sich 1659 inventarisch nachweisen. Um 1699 und 1735 war ferner ein derlei Bild in Wien.[2]) Nach Prag dürfte entweder dieses Exemplar oder eine Copie danach gelangt sein, ein Bild, das 1749 nach Dresden wanderte,[3]) wo es sich noch heute befindet. Das in Wien zurückgebliebene Exemplar kam aus der kaiserlichen Galerie fort, taucht später in Ungarn auf und bildet jetzt die Hauptzierde

---

[1]) Vgl. Frimmel, Gemalte Galerien, S. 22, und Jahrbuch, XVI, S. 130.

[2]) Geschabt von Männl und kleinradirt im Prodromus auf Taf. 6. Vom Prodromus (1728 bis 1735) wird noch die Rede sein.

[3]) Vgl. C. Woermann's Katalog der Dresdener Galerie, Nr. 177. Teniers scheint das Exemplar der Brüsseler Galerie einzeln im Kleinen copirt zu haben. Hierzu Hoet's Katalogsammlung, I, S. 590, Nr. 9.

der Galerie des Herrn Ministerialrathes v. Kilenyi in Pest.[1]) Nr. 3 des englischen Kataloges ist eine Magdalena von Tizian. Auch diese dürfte in kaiserlichen Besitz gelangt sein. Denn später findet man eine Tizian'sche Magdalena in Prag zugleich mit jenen anderen Bildern von Tizian, deren Herkunft aus der Galerie Buckingham und Leopold Wilhelm entweder feststeht, wie beim Ecce homo-Bilde, oder sehr wahrscheinlich ist, wie bei der eben erwähnten Venus, bei der Mater dolorosa. Auch die Grablegung Tizian's, die nunmehr zu erwähnen ist, wird in Prag neben dem Magdalenenbilde genannt. Nr. 14 des Kataloges Buckingham, eine Tizian'sche Grablegung, ist trotz einer gewissen Abweichung im Höhenmass doch so gut wie sicher das Bild, das wenig später in kaiserlichem Besitz auftaucht (Engerth 495). Vielleicht stammt eines der Tizian'schen Damenbildnisse in Wien ebenfalls aus der Buckingham-Collection, die uns möglicherweise auch die Herodias des Luini (neu 86, Engerth 275) geliefert hat. Bei Buckingham und beim Erzherzog Leopold Wilhelm wurde das erste Bild freilich als Lionardo geführt. Die Angelegenheit mit unserem Luini ist übrigens nicht ganz sicher, da ein mailändisches Bild mit derselben Darstellung, das im 18. Jahrhundert aus kaiserlichem Besitz nach Dresden gekommen ist, gleichfalls Anspruch erhebt, vordem beim Herzog von Buckingham gewesen zu sein.

---

1) So scheint mir der Zusammenhang zu sein. Das Bild bei Kilenyi stammt ohne jeden Zweifel aus kaiserlichem Besitze. Dasselbe gilt vom Exemplar in Dresden, das übrigens viel schwächer ist und als Copie schon in Prag katalogisirt war. Es gibt noch zahlreiche andere Wiederholungen desselben Gegenstandes. Hierzu Lützow's Kunstchronik 1897 (VIII, S. 198 f.). St. Petersburg dürfte das beste Exemplar aus dieser Gruppe von Venusbildern besitzen.

Möglicherweise ist auch jene Herodias gemeint, die später unter der possirlichen Benamsung: Amberger jahrelang in der Belvederegalerie zu sehen war, nunmehr aber nicht in der eigentlichen Galerie aufgestellt ist.

Einige Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass einer der beiden Calcars, die im englischen Kataloge vorkommen (S. 3), ebenfalls an den Erzherzog Leopold Wilhelm gekommen ist. Er wäre nun hier in Wien, wovon noch des Weiteren gesprochen wird.

Alfred Woltmann hat vor Jahren darauf hingewiesen, dass ein venezianisches Bildniss aus dem Tizian'schen Kreise, welches von der kaiserlichen Burg in Prag an die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde ebendort geliehen worden ist, ebenfalls aus der Galerie Buckingham herstammt.[1]) Dieses Bildniss eines Musikers ist im Katalog Buckingham als Palma Nr. 2 beschrieben und findet sich jetzt als Francesco Vecellio im Rudolfinum zu Prag (Nr. 702).

Unter den Bassanos der Galerie Buckingham sind gewiss auch mehrere vom Erzherzog ausgewählt worden, woran der neue Führer durch die Wiener Galerie gar nicht gedacht hat. Die grosse Anbetung durch die Könige, die erst jüngst in die Wiener Galerie als Nr. 273 eingereiht worden ist, entspricht augenscheinlich dem Bassano Nr. 7 der Buckinghamgalerie; Venus und Vulcan (Wien, neu 316) ist zweifellos Nr. 8 des englischen Kataloges; Hercules und Omphale (Wien, neu 280) entspricht Nr. 17 des englischen

---

[1]) Vgl. Woltmann in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission 1877.

Kataloges.[1]) „The picture of a monk" scheint auch noch in Wien vorhanden zu sein, ebenso eine Grablegung. Vermuthlich sind einige der Jahreszeitenbilder, die bei Buckingham waren, dieselben, die sich bald darauf bei Leopold Wilhelm nachweisen lassen und die noch jetzt in kaiserlichem Besitz vorhanden sind. Eines der Marktbilder in Wien ist ebenfalls hier zu nennen. Wäre nicht die Brücke gegeben, so müsste man sich freilich hüten, bei Bassano'schen Bildern derlei Nachweise zu versuchen, da in der Werkstätte dieser Malerfamilie jedenfalls alle Darstellungen mehrmals wiederholt worden sind. Hier gibt es aber der Anhaltspunkte genug, um wenigstens in einigen Fällen sicher zu gehen.

Wir sind mit den Nachweisen Buckingham'scher Bilder noch lange nicht zu Ende. Es gibt noch manches Neue über diese Angelegenheit mitzutheilen, denn bisher war nur das Auffallendste davon bekannt. A. v. Perger wusste nur, dass die Beweinung des Heiligen Leichnams von Andrea del Sarto, dass zwei vortreffliche Bilder von Guido Reni (Taufe Christi und die Jahreszeiten), dass ein Petruskopf von Spagnoletto, eine Magdalena von Gentileschi, ein Steenwyck und drei Rubens (das Venusfest, eine Eberjagd und das nackte Mädchen) aus der Galerie Buckingham stammen.[2]) Perger übersah, dass eine ganze Reihe von Bildern, die man für Werke des Paolo Veronese hielt, dieselbe Herkunft aufweisen. Ein zweiter Gentileschi ist nachzutragen (engl. Kat., S. 14, Nr. 2), was durch Engerth nachträglich geschehen ist.

---

[1]) Beide Bilder schon auf Buckingham bezogen durch Woltmann. Vgl. Mittheilungen der k. k. Centralcommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmäler 1877, S. 46 f.

[2]) Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines. VII, S. 117.

Mehrere Fetis sind übersehen worden, so jenes Bild mit den Blinden, das später über Prag nach Dresden gekommen ist (engl. Kat., Feti Nr. 1), ferner eine Menge Bilder zu den biblischen Parabeln (engl. Kat., Feti Nr. 3 bis 7),[1]) die alle nach Dresden gewandert sind, endlich der Traum Petri und der Traum Jacobs, die in kaiserlichem Besitz verblieben und jetzt in Wien ausgestellt sind. Bei den letzteren hat Engerth die Herkunft aus der Buckinghamgalerie angemerkt.

Sicher aus Buckingham's Galerie wurde auch noch eine Copie nach Michelangelo gekauft, mit einer Figur aus der Seite der Seligen des jüngsten Gerichtes in der Sixtina. Der Copist hat sich den schlechten Witz erlaubt, den Seligen nunmehr doch ins Höllenfeuer zu stecken. Dieses Bild ist im englischen Katalog (S. 15) beschrieben. In der Prager Galerie ist es 1718 nachweisbar. 1749 kam es aus Prag nach Dresden.[2])

Auch das eine oder andere Bildniss von Tintoretto's Hand, das jetzt in Wien hängt, mag aus Buckingham's Sammlung herkommen.

Sicher stammt auch Sim. Cantarini's Bild mit Abel und Kain aus derselben Quelle (engl. Kat., S. 14, Nr. 1), was wieder einmal ein ganz neuer Nachweis ist. Dass dieses Gemälde in der Galerie Leopold Wilhelm vorkommt, habe ich längst ausgesprochen.[3]) Das Bild hat denselben Weg ge-

---

1) Hierzu Woltmann, a. a. O., S. 48.

2) Hierzu Woermann's Katalog und Phillips: The gallerie of pictures of Charles, I, S. 60, wo noch andere Nachweise dieser Art versucht werden.

3) Vgl. Gemalte Galerien. Der Führer hat meinen Fund ohneweiters angenommen, aber nicht unter Angabe der Quelle.

nommen, wie so viele der angeführten Bilder: Buckingham, Leopold Wilhelm, Prag (Inv. 1718), Wien.

Noch möchte ich die Vermuthung äussern, dass von den zahlreichen Bildnissen des Willem Key, die in der Sammlung Leopold Wilhelm vorkommen, mehrere vorher bei Buckingham gewesen sind. Der englische Katalog verzeichnet deren fünf. Mit einigen Tafeln des Anton Moor wird es sich ebenso verhalten, vielleicht sogar mit dem Erasmus-Bildniss nach Holbein, was schon Engerth vermuthet hat.

Holbein's Bildniss der Lady Vaux, das im englischen Katalog vorkommt, ist zweifellos vom Erzherzog angekauft worden. Es wurde 1797 an die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag ausgeliehen und befindet sich gegenwärtig im Rudolfinum zu Prag.[1])

In Engerth's Katalog ist auch bei einem Jodocus de Winghe (E. Nr. 1394) ganz richtig auf den Katalog Buckingham hingewiesen und das Medusenhaupt (angeblich von des Rubens eigener Hand) stammt gleichfalls aus der Galerie Buckingham. Der kleinere Steenwyck mit der Befreiung Petri (Engerth 1271) passt recht gut zu dem Steenwyck Nr. 2 des englischen Kataloges. Hemessen's Berufung des Matthäus (Engerth 890) passt ferner trefflich zu der Beschreibung im Buckinghamkatalog, der wohl auch unter den ungenannten Bildern noch einige enthalten wird, die in Leopold Wilhelm's Galerie wiederkehren.

---

[1]) Vgl. den neuen Katalog des Rudolfinums, ferner Woltmann, a. a. O., und Woltmann's Holbein, 2. Aufl., II. Bd., S. 149, wo auch auf die Wiederholung in Hampton Court hingewiesen wird. Siehe überdies die Literatur über Hampton Court und Ron. Gower: The great historical galleries of England (London, 1883).

Eines der Hauptstücke, die aus der Buckinghamcollection in kaiserlichen Besitz gekommen sind, war die grosse Wildschweinjagd von Rubens, die, wie einige früher genannte Bilder via Prag nach Dresden gekommen ist.[1])

Bei Nr. 6 der Rubensbilder im englischen Katalog („A fishmarket, wherein our Saviour and several other large figures are painted", breit 13 Fuss 9 Zoll, hoch 9 Fuss 3 Zoll) wüsste ich keinen anderen Ausweg, als es in Wien zu suchen, und zwar unter der neuen Nr. 1083. Dieses grosse Breitbild dürfte zwar durch Schülerhände ausgeführt sein, auch ist es zur Zeit des Rubens nicht gestochen und auch sonst nicht als Werk des grossen Vlaemen beglaubigt, aber in seiner Darstellung und in den Abmessungen entspricht es vollkommen dem erwähnten Fischmarkt mit Christus und anderen grossen Figuren aus der Buckinghamgalerie. Wohin sonst das Bild aus England gekommen wäre, wüsste ich ebenso wenig anzugeben als der Rubensforscher Max Rooses, der bei diesem Gemälde mit Christus auf dem Fischmarkt einfach die Thatsache anführt, dass es im Katalog der Galerie Buckingham verzeichnet steht.[2]) Der Zusammenhang dürfte dieser sein: Rubens verkaufte, wie es scheint, 1627 dieses Bild wie mehrere andere an den Herzog von Buckingham. Von diesem kam es an dessen Sohn, dann ging es zur Versteigerung, 1648. Durch den Erzherzog Leopold Wilhelm erworben, wird es vermuthlich nach Prag oder Wien gesendet, ohne in Brüssel aufgestellt zu werden. Um 1728 ist es in Wien in der Stallburg mit Sicherheit nachzuweisen. Dieser Zusammenhang würde auch

[1]) Woermann's Katalog kennt die Wanderungen des Bildes. Vgl. auch Phillips, a. a. O., S. 60.

[2]) Rooses: „L'oeuvre de Rubens", IV, S. 90.

den Mangel eines alten Stiches erklären, wobei ich daran erinnere, dass keines der Wiener Rubensbilder, die ehedem bei Buckingham waren, durch einen alten Stich beglaubigt ist.

Eine Sneyders'sche Eberhetze (engl. Kat., S. 17) kam über Prag und Pressburg nach Wien. So will es wenigstens scheinen.

Honthorst's Zahnbrecher ist ganz sicher der Reihe nach im englischen Katalog, im Prager Inventar von 1718 und unter den Bildern nachweisbar, die 1749 nach Dresden gekommen sind.[1])

Ich halte es für berechtigt, so viel als möglich Nachweise aus der Buckingham-Collection zu versuchen. Heisst es doch im Vorwort des englischen Kataloges, dass Erzherzog Leopold Wilhelm den grössten Theil der Sammlung aufgekauft hat.[2]) Die wenigen Bilder, die man zu Perger's, ja noch zu Engerth's Zeiten mit der Angelegenheit in Verbindung brachte, können unmöglich den grössten Theil der ausgedehnten Galerie des englischen Staatsmannes gebildet haben.

Die Sammlung Buckingham war höchst umfangreich und werthvoll. Man ziehe deren Katalog zu Rathe. Man erinnere sich an eine Aeusserung des Rubens gegen Peiresc in einem Briefe aus London vom 9. August 1629. Rubens schreibt, dass er in Bezug auf ausgezeichnete Werke von Malern ersten Ranges nirgends so viel beisammen gesehen hat, als in der Galerie des verstorbenen Herzogs v. Buckingham und in der des Königs Karl I. von England.

---

[1]) Woermann's Katalog Nr. 1251.

[2]) „Mr. Duart of Antwerp bought some of them, but the greater part were purchased by the archduke Leopold, and added to his noble collection in the castle of Prague."

Die Königliche Galerie nimmt nunmehr unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Denn auch aus ihr hat Erzherzog Leopold Wilhelm viele Bilder angekauft.

Die Geschichte der Galerie des unglücklichen Königs ist merklich besser studirt, als die der Buckingham'schen Sammlung. Phillips hat sogar eine kleine Monographie über „The Picture Gallery of Charles I" geschrieben.[1]) Der Verkauf geschah in den Jahren unmittelbar nach 1649. Ein gedruckter, von Vertue nachträglich publicirter Katalog zur königlichen Galerie lässt freilich manches zu wünschen übrig, besonders in der Charakterisirung der Bilder, bietet aber doch werthvolle Herkunftsnotizen, Abmessungen und eine kurze Einleitung.[2])

---

[1]) Vgl. „The Portfolio" 1896, Januarheft. Als ältere Literatur nenne ich: Walpole, „Anecdotes of painting in England" (II, 1828, passim, besonders S. 135 ff.). Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste, V (1808), S. 335 ff. Passavant, „Kunstreise durch England und Belgien" (1833), S. 253 ff. Waagen, „Treasures of art in Great Britaine". Jameson, „A handbook to the public galleries of art in and near London", I, S. 178 f. bis 195. Redford, „Art Sales" (1888), S. 7 ff. — In der französischen Literatur besonders Ch. Blanc, „Le trésor de la curiosité", I, S. XVII ff., und Bonaffé, „Dictionnaire des amateurs français au XVII[e] siècle", S. 142 ff., im Zusammenhange mit der Galerie Jabach. — Vgl. auch Perger, a. a. O., S. 115 f.

[2]) Vgl. „A catalogue and Description of King Charles the first's capital collection of pictures, Limnings, statues, bronzes, medals and other curiosities, now first published from an Original Manuscript in the Ashmolean Musaeum at Oxford. The whole transcribed and prepared for the Press, and a great part of it printed, by the late ingenious Mr. Vertue, and now finished from his Papers". London 1757 (4°). Noch seltener als der Buckingham-Katalog. Das Manuscript stammt von Van der Doort „Keeper of the kings cabinet". Van der Doort war kein geborener Engländer, daher „the language in many places being barely intelligible, in one, tolerably pure".

Bei manchen Bildern, die als Bestandtheile der Galerie Karl I. zu erweisen sind, dient neben dem alten Katalog auch der Umstand zur Führung, dass sie auf der Rückseite eine Brandmarke entweder mit C(arolus) P(rinceps) oder mit C(arolus) R(ex) trugen. So findet man z. B. diese Marke auf einem ausgezeichneten italienischen Bilde (wohl von Corregio) in der Wiener Sammlung Andreas Ritter v. Reisinger. Für die Bilder der kaiserlichen Galerie spielt dieses Merkmal mit geringer Ausnahme keine Rolle mehr, da die Rückseiten längst zu eingreifend verändert sind, um noch alte Marken erkennen zu lassen. Behelfen wir uns denn ohne diese.

Vertue's Nr. 1, ein Bildniss von Giorgione, ist aller Wahrscheinlichkeit nach dasselbe, das bei Engerth Nr. 241 führt. Phillips sucht es in Hampton Court, wo allerdings viele andere Bilder verwahrt werden, die aus der Galerie Karls stammen.

Ohne Zweifel hat Phillips Recht, den giorgionesken David mit dem Haupte des Goliath (Engerth 243, neu 21) auf die englische königliche Galerie zurückzuführen.

Ziemlich sicher geht man auch bei Tizian's „Mädchen im Pelz" bei dem Manne in drei Ansichten, der jetzt erstaunlicherweise dem Lor. Lotto zugeschrieben wird. Bei Karl I. galt es als Tizian (Vertue S. 103, Nr. 18). Vermuthlich ist es aber vom älteren Pordenone.

Unter den Italienern der heutigen kaiserlichen Galerie stammen dann noch Franciabigio's heilige Familie, Palma vecchio's Luerczia, Parmegianin's heilige Katharina unter dem Palmbaum und Giulio Romano's heilige Margaretha aus dem Besitze Karls I.

Bei dem Feti der Wiener Galerie, dem Traum Petri (Engerth 197, neu 117) liegt ein interessanter Fall vor. Dieses

Bild weist nach Engerth's Angabe auf der Rückseite das C R auf, gehört aber dennoch, wie oben schon erörtert worden, zu den Ankäufen Leopold Wilhelm's aus der Buckingham-schen Galerie. Es ist nämlich lange vorher als Geschenk Karl I. an die Herzogin von Buckingham gelangt. (Laut alter Inschrift auf der Rückseite.)

Bei den Tafeln des Geertgen tot Sint Jans ist die Herkunft aus der Galerie Karl I. wieder über jeden Zweifel erhaben, wogegen des Rubens' Bildniss der Isabella d'Este nach Tizian schwer im Vertue'schen Katalog nachzuweisen sein wird. Einige Andeutungen sprechen dafür, dass dieses Stück aus Mantua zu Kaiser Rudolf nach Prag gekommen ist.

Vermuthen kann man, dass von den Bildnissen des W. Key, die in Vertue's Katalog vorkommen, das eine oder das andere mit einem Key bei Leopold Wilhelm identisch sei.[1])

Die bisher genannten oder angedeuteten Erwerbungen müssen wir uns nun ohne Zweifel in oft veränderter Anordnung in den Sälen des Erzherzogs zu Brüssel aufgestellt vorstellen. Tizian's Ecce homo-Bild ist vermuthlich unmittelbar nach Prag gekommen, nachdem es bei der Buckingham-schen Versteigerung gekauft worden war, sonst wäre es doch gewiss auf einem der Teniers'schen Galeriebilder dargestellt worden, was aber nicht der Fall ist. Nicht vollkommen klar

---

[1]) Eine späte Notiz aus dem Jahre 1772 scheint sich auf ein Bild zu beziehen, das aus England wohl aus der Galerie Karl I. gekommen ist. Im Galerie-Inventar von 1772 heisst es: „458. Drey nackende kleine Manns Personen, wonebst sich eine Weibs Person mit einem Kind schlafend befindet. Hinter diesem Bild befindet sich eine Englische Schrift." Das Bild kam später, wohl nicht auf die Dauer ins Belvedere „oben (ins) 4. Zimmer links". (Nach den Acten im Oberstkämmereramte.) In der Mechel'schen Aufstellung ist ein derlei Bild nicht aufzufinden.



A. Schiavone: Beweinung des heiligen Leichnams.
(Galerie Leopold Wilhelm. — Gegenwärtig in Dresden. — Nach einer Aufnahme von O. Tamme in Dresden.)

ist man sich darüber in allen Fällen, welche Bilder gerade in Brüssel aufgestellt, welche nach Wien oder Passau oder anderswohin geleitet worden sind. Denn vom Bestande der Brüsseler Galerie ist kein geschriebenes Inventar erhalten, vermuthlich nie eines vorhanden gewesen, da man die Sammlung nicht für abgeschlossen ansehen konnte.[1]) In diesem Sinne wurde oben auch der urkundliche Werth der gemalten Galerie des Teniers eindringlich betont. Eine Art Ersatz für ein Inventar der Brüsseler Galerie, aber nur eine Art, wird auch durch das „Theatrum pictorium" von Teniers gebildet, ein Werk, dessen schlechte Stiche nur Bilder aus der Brüsseler Galerie wiedergeben. Im Ganzen besass der Erzherzog in Brüssel 1300 Gemälde, und von diesen sind im Theatrum nur 223 gestochen.[2]) Die langen Reihen der Werke von den grossen Venezianern kommen hier schon vor. Ueber 40 Tizians. Doch ist das Ecce homo-Bild nicht darunter, was wieder dafür spricht, dass es vom Erzherzog beizeiten nach Prag (oder Wien oder Passau) geleitet worden ist. Die Auswahl fürs Theatrum pictorium enthält nur romanische Maler, so dass unsere Kenntniss von den Niederländern in der Brüsseler Galerie nach wie vor schwankende bleiben. Ohne Zweifel haben die Maler und Dilettanten aus der Umgebung des Erzherzogs viele Stücke zur Galerie beigetragen, etwa die Van der Baren, Oberstwachtmeister Niffo, Frans Leux (der ja mit

[1]) Henry Hymans war auf meine Veranlassung vor Jahren so freundlich nachzuforschen, was etwa noch an Archivalien über die Galerie Leopold Wilhelm in Brüssel erhalten wäre. Der Erfolg war ein negativer. Nichtsdestoweniger bin ich dem Genannten für seine Bemühungen sehr dankbar.

[2]) Zusammengestellt bei Perger, a. a. O., S. 121 ff. Patin urtheilte sehr abfällig über das Werk.

dem Erzherzoge aus Wien nach Brüssel gezogen war)[1] und gerade bei den niederländischen Bildern, die je im Zusammenhange mit Erzherzog Leopold Wilhelm vorkommen, lässt sich am leichtesten annehmen, dass sie mit seinem Aufenthalte in Brüssel zusammenhängen und in der erzherzoglichen Galerie eine Zeit lang aufgestellt waren. Oben wurden einige flandrische Meister genannt, voran Teniers, deren Bilder so gut wie sicher in Brüssel der erzherzoglichen Sammlung beigefügt worden sind, auch wenn sie dort nur kurz verblieben und bald nach Oesterreich gekommen sind. Bei alledem ist der Bestand der Brüsseler Galerie nicht nummernmässig bekannt.

Erst der Bilderbesitz, den der Erzherzog in Wien vereinigte, als er 1656 aus den Niederlanden hierher zurückgekehrt war,[2]) findet sich in einem trefflich verfassten (dem besten, das aus jenen Zeiten erhalten ist) und sauberen Inventar zusammengestellt. Die Handschrift wird im fürstlich Schwarzenberg'schen Centralarchiv bewahrt, ist vor Jahren von Ernst Birck aufgefunden, seither vielfach benützt und im ersten Bande des Jahrbuches abgedruckt worden.[3])

---

[1]) Fr. Leux blieb dem Erzherzoge treu bis über dessen Tod hinaus. Leux hat seinen Gönner auch noch auf dem Paradebette dargestellt. Ein Stich (von F. v. d. Steen) nach dieser Darstellung findet sich bei Avancinus.

[2]) Vgl. Adolf Berger, „Studien zu den Beziehungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oesterreich zu dem Grafen Johann Adolf zu Schwarzenberg" in den Berichten und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines von 1882, S. 52 ff., und Mareš im Jahrbuch, Bd. V. Der Erzherzog reiste von Brüssel vorerst nach Passau, dann nach Wien, wo er spätestens am 7. August 1656 eintraf.

[3]) Lützow's Kunstchronik, Bd. III, S. 57, meldet den Fund. Das Jahrbuch bietet nur eine kurze Einleitung, den Abdruck des Inventars, einige wenige Noten, aber keine Commentirung.

In diese Wiener Galerie, die übrigens lange nicht im Sinne einer modernen Gemäldesammlung aufgestellt war, hatte der Erzherzog neben dem grössten Theile der Brüsseler Galerie und neben den Bildern, die von früher her in Wien geblieben oder in den ersten Jahren der Statthalterschaft nach Wien transportirt worden sein mochten, auch Gemälde aus Passau und dem Renthof Königstetten mit einbezogen,[1]) Gemälde, die wohl niemals in Brüssel aufgestellt waren, so dass es nöthig erscheint, bei einer feineren Beurtheilung der Sache den Bestand der Brüsseler Galerie des Erzherzogs von dem der späteren erzherzoglichen Wiener Galerie zu trennen.

Das oben genannte Inventar ist in seiner Hauptmasse im Jahre 1659 in Wien angelegt. Es kann also nicht als getreuer Spiegel dessen angesehen werden, was an den Bilderwänden in Brüssel zu sehen war. Einige Gründe dafür haben wir eben kennen gelernt. Noch dazu enthält dieses Inventar, wie schon Engerth zutreffend bemerkte (in einer Note zu dem Van Gelder'schen Bilde und zu Pock), viele spätere Zusätze aus den Jahren bis zum Tode des Erzherzogs. Geschenke waren mittlerweile an die Galerie gemacht oder aus dem Bestande derselben gegeben worden, allerlei Besitzverschiebungen hatten stattgefunden.[2]) Auch bezüglich des feineren Eigenthumsrechtes

---

[1]) Wie man aus dem ersten Testamente des Erzherzogs vom Jahre 1651 entnimmt. Damals besass der Erzherzog Bilder in Wien in der Schatzkammer und in einem „Gewölb", ferner in Passau, Königstetten und in Brüssel.

[2]) Hierzu besonders Mareš im V. Bande des Jahrbuches, S. 356. Mareš vermuthet, dass der Heilige Petrus, Nr. 460 des alten Inventars, als Geschenk vom Bischof Anton Marenzi aus Triest nach Wien gekommen ist.

decken sich die Brüsseler Sammlung und die Wiener nicht vollständig, weil der Erzherzog noch vor seinem Tode Manches an Kaiser Leopold I. geschenkt hatte. Das Inventar im Schwarzenberg'schen Centralarchiv gibt demnach nur für die Jahre zwischen 1659 und 1662 oder wenig darüber hinaus (der Erzherzog ist 1662 gestorben) eine Uebersicht über den Wiener Bilderbesitz. Nicht wenige Bilder fehlen darin, von denen man bestimmt weiss, dass sie der Erzherzog schon damals besessen hat. Dies erklärt sich folgendermassen: Als die Gemälde der Brüsseler Galerie zum Theile 1651,[1]) zum Theile später nach Wien gesendet wurden, blieb eine bestimmte Anzahl zurück, um von Teniers in einem Galeriewerk „Theatrum pictorium" veröffentlicht zu werden. Diese Bilder sind 1656 nach Passau gekommen[2]) und dort vermuthlich mehrere Jahre lang verblieben, so dass sie nicht in Wien waren, als das grosse Inventar angelegt wurde. In Passau befanden sich überdies die grossen Schlachtenbilder von Peeter Snayers,[3]) die nach allerlei Wanderungen nunmehr im zweiten Stockwerk des neuen Museums vorläufig Ruhe gefunden haben dürften.

Eine Aufstellung der gesammten Galerie in Wien scheint übrigens beabsichtigt gewesen zu sein. Man begann

---

1) Nach Schlager's Materialien (S. 16), benützt auch von Perger und Mareš, sind 1651 18 Ballen mit Bildern aus Brüssel nach Wien gekommen.

2) Vgl. Regesten bei Engerth, III, S. 340 f.

3) Im ersten Testamente des Erzherzogs vom 3. März 1651 sind sie als in Passau befindlich folgendermassen erwähnt: „Gemäl zu Passau, so von dem Schneider" gemalt. Sie waren dem Hofkanzler Kaltschmidt vermacht. Dieses Testament kam bekanntlich nicht zur Geltung.

denn auch mit einer solchen im Jahre 1658.[1]) Der Hofcaplan, Canonicus Anton van der Baren leitete diese Angelegenheit und spielte die Hauptrolle bei der Inventur in den Jahren seit 1659. Das Verzeichniss aus jener Zeit, oben schon mehrmals erwähnt, soll uns nun einen raschen Ueberblick über die Bilderschätze vermitteln, die damals in Wien vereinigt waren.[2])

Die Schätze der Galerie, von der man auch in Venedig wusste und die Boschini in seiner „Carta del navegar pittoresco" von 1660 besingt,[3]) waren in zwei grossen Gruppen inventarisirt. Die erste umfasste 517 Gemälde italienischer Meister, von denen man freilich mehrere abziehen muss, um sie in die niederländische Abtheilung zu verschieben, so z. B. Nr. 54 „von einem niederländischen Maler, genannt Farisso" (womit sicher ein Bentname, vielleicht Fariseo gemeint ist). Copien von Rubens und Van Dyck nach Tizian (Nr. 183, 186 und 252, 279) würden wir heute ebenfalls von den Italienern ausscheiden. Civetta (Nr. 435, 447, 448, 453)

[1]) Mareš im Jahrbuch, Bd. V; Schlager, Materialien, S. 20; Perger, a. a. O., S. 120.

[2]) Vgl. Jahrbuch I, S. LXXIX ff. „Inventarium aller . . . Ihrer hochfürstl. Durchleucht . . Leopoldt Wilhelmen . . . zue Wienn vorhandenen Mahlereyen" 1659. Gestattet es der Raum, so wird im II. Bande dieser Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen eine Concordanz der Bilder gegeben, die damals verzeichnet wurden und heute noch vorhanden sind.

[3]) S. 301 ff. Boschini meint im Allgemeinen den kaiserlichen Bilderbesitz, ohne die Galerie Leopold Wilhelm von den übrigen Gemälden in der Hofburg zu unterscheiden. Er erwähnt u. a. Tizian's Diana und Callisto, desselben Danaë, Lotto's Maria mit Heiligen, Bilder von Bordone, Schiavone. An anderen Stellen sind bei Boschini noch andere Bilder der Wiener Galerie genannt, wovon später noch Gebrauch gemacht wird.

ist augenscheinlich nur seines italienischen Beinamens wegen in die erste Abtheilung gerathen. Jan Lys (von dem Nr. 345 und 426 der italienischen Abtheilung waren) hat wenigstens so viel italienische Art angenommen, und so viel in Italien gelebt, dass sich Gründe für die Einreihung anführen lassen. Nr. 413 ist nach den Anhaltspunkten des Inventars für ein Werk des Adriaen van Nieulandt zu halten („Original von Adrian von Nine Walan. f. 1608"). Nr. 415 von „Malbodio" muss gleichfalls in die niederländische Abtheilung transferirt werden. All das ist aber nur verschwindend wenig gegen die wirklichen Italiener, die zu hunderten vorhanden waren. Ganze Reihen von Tizian, Bordone, Tintoretto, Veronese, Schiavone, den Palma, Giorgione, den Bassanos finden sich verzeichnet und haben sich zum Theile mit richtig gestellten Benennungen noch in der Wiener Galerie erhalten. Mantegna's Sebastian, die Copien nach dem Triumphzug Caesars, ein sicherer Basaiti, einige Werke des Pietro Vecchia sind der Wiener Galerie, durch Erzherzog Leopold Wilhelm zugekommen. Vieles andere wurde schon oben genannt, als wir es versuchten, uns die Brüsseler Galerie wieder zusammenzustellen. Anderes werden wir noch streifen, wenn von den Bildern die Rede sein wird, die späterhin aus der Sammlung fortgekommen sind.

Die zweite Abtheilung betrifft 880 Bilder „von teütsch vnndt niderländischen Mahlern". Darunter war das sogenannte Cardinalsbildniss des Jan van Eyck. Da gab es interessante alte Altarwerke und Andachtsbilder. Zwei Triptycha, dem Lukas van Leyden zugeschrieben, haben sich bis heute erhalten, wenngleich sie umgetauft worden sind.[1])

[1]) Vgl. Gemalte Galerien, 2. Aufl. Commentar zu dem Bilde beim Baron Rothschild.

Ein anderer Lucas van Leyden (Nr. 551 des alten Inventars) ist seither als deutsches Bild erkannt worden. Ein wirklicher Lucas van Leyden scheint nur das Bildniss Maximilian I. gewesen zu sein, welches leider seither ganz verdorben ist. Das Altärchen des Hugo v. d. Goes war als Van Eyck (altes Inventar Nr. 860 und nochmals 860) verzeichnet. Zu den Hauptstücken unter den altflandrischen Bildern der Galerie Leopold Wilhelm gehörten die zwei Memlings (Inv. 400 und 401 als V. Eyck), die jetzt noch in der Wiener Galerie bewundert werden. (Thronende Maria im Mittelbilde und die beiden Johannes in den Flügeln.) Das Triptychon des Rogier v. d. Weyden stammt ebenfalls aus der erzherzoglichen Sammlung.

Aus späteren Zeiten waren da: Q. Massys, Joach. Patenier (die Taufe Christi), H. Bosch, H. Bles, Porbus, W. Key, Hemessen (von diesem z. B. ein Schmerzensmann-der vermuthlich jetzt in der Linzer Galerie hängt), M. Coczie, B. v. Orley, Mabuse, Marten de Vos, Flemal (Nr. 60 als unbekannter Meister). Von Hieronymus Bosch war ein Triptychon mit der Darstellung des jüngsten Gerichtes vorhanden, das ich mit jenem Exemplare identificire, welches gegenwärtig in der Wiener Akademie hängt. Eine alte Copie danach im Vorrath der Berliner Galerie hat ihre Beziehungen zum vorliegenden Original wohl schon zu einer Zeit durchgemacht, als das Vorbild noch gar nicht im Besitze des Erzherzogs war. Sobald wir zur Wiener Akademie im Verlaufe der Arbeit herankommen, wird auch das jüngste Gericht des Bosch behandelt werden, das vermuthlich bald nach 1772 aus der kaiserlichen Galerie fortgekommen ist.

Frans Francken begegnet uns mit nicht wenigen Bildern, desgleichen Frans Floris (von ihm war auch vorhanden

Der Falkner und seine Frau, Bilder, deren eines seither nach Braunschweig gekommen ist). Der alte Brueghel durfte nicht fehlen. Von ihm war z. B. ein Bethlehemitischer Kindermord da. Die Valckenborchs waren gut repräsentirt. Abrosius Boschaert, Paul Brill, Jan Brueghel, Hendrick de Clerck werden ferner genannt (von de Clerck war auch ein Urtheil des Paris da, welches im Laufe des 19. Jahrhunderts nach Graz gekommen ist).

Die Blüthezeit der flandrischen Maler war durch Rubens vertreten, und zwar durch eine grosse Jagd der Atalante (jetzt in Wien) durch eine Heilige Theresa, durch ein „Diluvium" (es ist wohl die grosse Regenbogenlandschaft in Wien), durch ein kleines Bild mit Mars, der von Fama gekrönt wird (jetzt in Wien), durch eine kleine Beweinung Christi (jetzt in Wien), durch eine Historia von Progne (406), durch eine Historia von Philemon und Baucis (746, jetzt in Wien), durch Figuren auf einem Bilde von Fouquière (Nr. 396), endlich durch „332, ein kleines Contrafait von Öhlfarb auf Leinwath Ihrer Mayestät der Kaiserin Eleonore seeliger Gedächtnusz in der Jugent in einem roth vnndt blawen Klaidt, auf dem linckhen Armb ein Kleinodt, worauf eine Meerkatz, auf dem Haubt ein anders mit Perlen vnndt geschmelzten Blumen vndt umb den Halsz ein geschmelztes Kettel. In einer blawen Ramen".

Was etwa sonst noch für Werke des Rubens durch den Erzherzog erworben sind, lässt sich nur zum Theile bestimmen, und zwar nach den Angaben, die uns der Katalog Buckingham bot; zum Theile bleibt es unklar, ob nicht auf den Besitzungen des Erzherzogs noch andere Rubensbilder vorhanden waren, die erst späterhin für die Wiener Galerie herangezogen worden wären.

Van Dyck finden wir mit mehreren Bildern in der Sammlung Leopold Wilhelm. Meist sind es mehrfigurige Bilder, wie z. B. das Samsonbild (Nr. 112), ein Bacchusbild (56), Venus und Vulcan (113), eine heilige Darstellung (103, Madonna), ferner eine Magdalena (444, noch jetzt in der Wiener Galerie), das Bildniss eines polnischen Malers (722) und ein Stück mit zwei Männerköpfen (443). Auf das Bildniss der Amalie Solms wurde schon oben hingewiesen. Es kommt im geschriebenen Inventar nicht vor, findet sich aber auf einer der gemalten Galerien des Teniers. Auch Copien nach Van Dyck waren vorhanden, z. B. eine nach dem Martinsbilde. Nennen wir noch C. Schutt,[1] Van Thulden, Gasper de Crayer, Corn. de Vos, Paul de Vos, Jan Fyt, Frans Wauters, Vincent Malo, P. v. Avont und Van Dalen (von diesem schon damals der Bacchus in der Galerie).

Von Teniers gab es zahlreiche Bilder, was uns nicht überraschen wird. Die grosse gemalte Galerie kommt aber im Inventar nicht vor. Dies dürfte sich dadurch ungezwungen erklären, dass dieses Bild wahrscheinlich aus Brüssel als Geschenk an den Kaiser nach Wien gesendet worden ist.

Vom bedeutendsten Zeitgenossen des Rubens und Van Dyck in Antwerpen, Jacob von Jordaens, war das Dreikönigsfest bei Leopold Wilhelm durch ein Exemplar vertreten. Es hat sich bis in die heutige Wiener Galerie gerettet.

---

[1]) Von den C. Schutts der Galerie Leopold Wilhelm ist wohl keiner mehr in der heutigen Wiener Galerie vorhanden. Der Bacchuszug, der in der neuesten Aufstellung als Nr. 1064 und als Werk des Schutt paradirt, ist von N. Woutiers und als Werk dieses Künstlers durch das Inventar von 1659 beglaubigt. (Nr. 365.)

Lucas van Uden kommt im Inventar vor, mehrmals Gillis Neyts, G. Backereel (Hero und Leander), Boeckhorst (mit dem bekannten Wiener Bilde), die Iuffer M. Wouttiers und viele andere Vlaemen aus jener Zeit. Auf Jan van d. Hoecke und Robrecht van d. Hoecke, die stark vertreten sind, wird hier ebenso wenig Rücksicht genommen, wie auf die anderen Künstler, die schon oben im Zusammenhange mit dem Mäcenatenthum des Erzherzogs genannt worden sind. Erasmus Quellinus kommt vor mit einem Achill unter den Töchtern des Lykomedes. Dasselbe Bild ist noch etwa 70 Jahre später in der Stallburg nachweisbar. Dann hört eine Zeit lang jede Spur auf. Im Laufe des 19. Jahrhunderts erscheint das Bild (es kann ja bei der schreienden Uebereinstimmung kein anderes sein) in der Liechtenstein-Galerie.

Nicht wenige Namen aus der Malergruppe Rudolph II. sind im Inventar von 1659 zu finden Spranger, Van Achen, Savery, Hoefnagl.

Wenn auch nicht im Schulzusammenhang, doch sonst nicht ohne Verwandtschaft mit diesen Meistern war Hans Bol und Frans Boels („Francisco Bols"), die im Inventar auch genannt werden. Des Letzteren kleine Wasserfarbenmalerei (Nr. 685) ist vielleicht jetzt in Hermannstadt zu suchen, wofür übrigens ein zwingender Beweis vorläufig unmöglich ist.

Die Holländer waren in der Minderzahl, ein Missverhältniss, das noch bis heute in der Wiener Galerie fühlbar ist. Die Bilder des Lucas van Leyden, die im Inventar verzeichnet stehen, waren zum Theile nicht richtig benannt. Von einem Scorel'schen Bildniss war oben die Rede. Eine Landschaft von G. v. Coninxloo (Nr. 155) sei unter den Hol-

ländern eingereiht. Ant. Mor erscheint mit zwei Bildnissen in der erzherzoglichen Galerie zu Wien vertreten. Aus späteren Perioden finden sich Abraham de Vries, C. Poelenburg (mit der Verkündigung an Maria, die noch in der Galerie vorhanden ist und mit einer Copie nach einem mythologischen Bilde. Das Original dazu dürfte jetzt in Lille zu suchen sein). Jan Lys: Stus. Benedictus hat sich als unrichtige Benennung herausgestellt. Der Name Saftleven begegnet uns mehrmals, auch Wouwermann kommt vor, und hinter dem Herrn „Sleüsch" steckt natürlich De Heusch.

Von (Adriaen) van Ostade wird im Inventar der Galerie Leopold Wilhelm eine Reihe von fünf Bildern genannt, welche die fünf Sinne vorstellen sollten. Wenn ich recht combinirt habe, so hat sich eines dieser Gemälde aus dieser Reihe in der ungarischen Landesgalerie wiedergefunden; andere sind durch Copien in der Wiener Akademie bekannt.

Mit verunstaltetem Namen erscheint Andries Both in Nr. 404 („Andrea Boet": ein italienisches Wirthshaus. Dabei ein Brunnen, aus dem ein Mann Wasser schöpft. Seitlich zwei „Mahnspersohnen" und ein Bettler).

Von Rembrandt war wenig genug da, nämlich nur ein einziges Bildchen mit einem Astronomen oder Astrologen (553). Van Gelder (mit entstelltem Namen) erscheint mit einem Bildniss. Ein Bramer brachte eine mythologische Darstellung. Lievens kann ebenso gut als Antwerpener wie als Holländer gelten. Er kommt gleichfalls im Inventar der erzherzoglichen Galerie vor. Ein Monogrammist B B (Nr. 54) scheint B. Breenbergh zu sein. „Fromi" ist offenbar Hendr. Vroom, von welchem Seestücke vorhanden waren, P. v. Laar wird genannt und Ossenbeek. Will man A. Marienhof als Holländer gelten lassen, so wäre hier von einem datirten

Bildchen zu sprechen, das späterhin nach Prag und gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts nach Dresden gekommen ist (in der Dresdener Galerie jetzt als Nr. 1314).

Von Frans van Mieris (833, 834) waren zwei Bilder vorhanden, deren eines (der Cavalier im Laden) noch jetzt in Wien ist, deren anderes (der Raucher am Fenster) durch Bruckenthal nach Hermannstadt entführt worden ist. G. Dou (764) ist noch in Wien. Die deutschen Maler sind ebenfalls nicht überreich vertreten gewesen. Dürer's Name erscheint meist nur im Zusammenhange mit Arbeiten nach ihm. Die ihm selbst zugeschriebenen Bilder sind entweder schwer mit Bestimmtheit wieder aufzufinden oder nicht wirklich von ihm. Ein derlei angeblicher Dürer hat sich als H. v. Kulmbach herausgestellt. Bei Nr. 821 weist das beigegebene Monogramm auf Hans Schauffelein. Es waren Bildnisse, die aus Königstetten nach Wien gebracht worden waren. Fast sicher sind es die beiden Bilder, die gegenwärtig als 1435 und 1437 geführt werden.

Hans Baldung (752) ein allegorisches Bild, Pens, Bildhauerbildniss (82) und ein männliches Porträt, Holbein, Amberger sind mit grosser Vorsicht aufzunehmen. Von Kranach viele Bilder, darunter auch die Hirschjagd am Fluss (350), die uns noch zu beschäftigen hat, wenn wir durch die Galerie gehen.

Elsheimer (597) wird ein einzigesmal genannt und das nur bei der Eintragung einer Copie nach ihm. Als deutsche Kleinmaler der Zeit unmittelbar nach Elsheimer finden wir im Inventar W. Baur (mit Nr. 307 und 570 f.) und Besserer (mit 335 und 336) angeführt.[1])

[1]) Wilhelm Baur wurde in der Einleitung (S. 19) schon genannt. Unter den Quellen zu seiner Biographie wäre auch Sandrart's

Nr. 539 des Inventars von 1659 fällt augenscheinlich mit jenem Bilde zusammen, das späterhin den Namen Paul Jouvenel mit Unrecht erhalten hat und das ein moderner Schriftsteller ohne genügende Begründung aus der Grazer Kunstkammer herstammen lässt. Im Inventar der Galerie Leopold Wilhelm steht es noch als Werk eines Unbekannten beschrieben.

Tobias Pock soll hier ebenfalls genannt werden. Seine Verbindung mit dem Hofe ist durch das Inventar der Galerie Leopold Wilhelm bewiesen. Die häusliche Scene mit dem Datum 1662 wurde augenscheinlich im Inventar nachgetragen. Der Erzherzog dürfte das Bild in seiner letzten Lebenszeit erworben haben. Ein undatirtes Bild des Pock, jetzt in der kaiserlichen Galerie, mag von Kaiser Leopold oder vom Erzherzog erworben sein.

Rottenhammer's Bilder scheinen den Beifall des Erzherzogs gefunden zu haben. Die Galerie enthielt viele Werke von ihm. Flegel aus Frankfurt (im Inventar Flügel genannt) war in die Galerie zugelassen.

Christoph Schwarz und Sandrart sind noch zu nennen. Brandl, Schönfeld, Paudiss, Ruthardt reihen sich an Nr. 846 von „Lotty" wird wohl von dem Georg Loth sein, der uns als Kammermaler des Erzherzogs begegnet ist und der auch bei Nr. 297 voll genannt wird.[1])

Akademie hervorzuheben gewesen. Zu dieser Quelle auch De Groot, a. a. O., S. 291. Die Wiener Akademie besitzt eine kleine Malerei von Baur, die angeblich aus der Lamberg'schen Stiftung herstammt. — Besserer wird uns noch einmal begegnen. Hier sei nur rasch angemerkt, dass sich signirte Arbeiten von ihm in Basel und beim Baron Nathaniel Rothschild in Wien erhalten haben.

[1]) Zu G. Loth auch Schlager, Materialien, S. 80.

Unter den Niederländern wird auch eine Copie nach Parmeggianin's Bogenschnitzer erwähnt, die von Yckens gemalt war (Nr. 412). Ohne Zweifel ist sie es, die auf einer der gemalten Galerien des Teniers vorkommt.

Schwer zu beweisen ist es, aber doch wahrscheinlich, dass sich unter die Niederländer des Inventars zwei Velasquez eingeschlichen haben. Passt doch die Beschreibung der Nummern 390 und 391, die „von Ihr Majestät des Königs in Hispania Mahler" waren, so schlagend zu der gewöhnlichen Anordnung der Bilder des Velasquez, dass die Vermuthung nicht abzuweisen ist, es sei hier, wie ja sonst mehrmals, im Inventar eine kleine Verwirrung bezüglich der Nationalität des Malers vorgekommen. Man hatte den Namen vergessen und reihte die Bilder eben ein, so gut man es verstand. Dargestellt waren eine Infantin und die Königin von Spanien in ganzer Figur. Die Infantin hatte „zwey kleine Vhrl" an der Seite hangen. Seitlich stand ein Tisch, mit grünem Teppich bedeckt. Im Mittelgrunde des Bildes mit der Königin stand ein Tisch, worauf sich eine grosse Uhr befand. Die Abmessungen sind gegeben. Demnach könnte daran gedacht werden, dass man hier etwa das Bildniss der Infantin Maria Theresia (Engerth 617, neu 617) vor sich habe und ein Königinnenbildniss, das heute nicht mehr nachweisbar ist. Das Einreihen von Bildern des Velasquez unter die Niederländer könnte umsoweniger überraschen, als umgekehrt eine Menge niederländischer Maler in der romanischen Abtheilung zu finden sind. Oben wurde davon gesprochen. Bilder von Velasquez beim Erzherzog Leopold Wilhelm zu finden, kann gleichfalls nicht auffallen. Haben wir doch schon in Brüssel ein Bildniss Philipp IV. in der erzherzoglichen Galerie gesehen (dargestellt auf einer gemalten Ga-

lerie von Teniers), und zwar eines, dem man die Hand von Velasquez ziemlich deutlich ansieht.

Manche Bilder des Luca Giordano dürften während der Regierung Leopold I. nach Wien gekommen sein. Wenigstens das Bild mit Sanct Bartholomäus (Engerth 228) war sicher schon vor 1706 in der Hofburg, da es von Chr. Lauch, dem Nachfolger van der Baren's, geschabt worden ist. Lauch war aber 1705, spätestens 1706 schon todt. Auch die zwei Halbfiguren, die jetzt als Ribera laufen (Engerth 386 und 387), die aber wohl auch von Giordano's Hand sind, können hier schon erwähnt werden. Sie sind sicher vor 1713 in die Galerie eingereiht worden. Sie sind von Männl (als Werke Giordano's) geschabt, und dieser verstarb 1713. Auf andere Werke des Giordano stossen wir noch später.

Eine andere Art Uebersicht über die Wiener Galerie des Erzherzogs wird durch das Teniers'sche „Theatrum pictorium" geboten. Längst vorbereitet, erschien das Werk im Jahre 1660. Das Titelbild mit einer allegorischen Darstellung trägt das Datum 1658. Teniers hat das Werk von vornherein vielsprachig angelegt, indem er das Vorwort und einen Brief aus Wien in vier Zungen dem eigentlichen Bilderbuche voranstellt: französisch, spanisch, niederländisch und lateinisch. In der niederländischen Fassung haben wir wohl diejenige vor uns, die von Teniers selbst herrührt, weshalb diese hier als massgebend betrachtet wird. Da heisst denn das Werk:

„Schilder-Thooneel van David Teniers gheboortigh van Antwerpen, Schilder ende Camerdiender des doorl^{ste} Princen Leopolt Guil. Artshertogh en Don Jan van Oostenrejk, opgedraeghen aen den doorl^{sten} Prince Leopoldus Guillielmus Artshertog" (Brüssel 1660), Fol.

Das Vorwort des Werkes (gezeichnet mit D. T.) ist nicht ohne Belang. Es klärt uns nämlich darüber auf, dass eine lange Reihe von niederländischen und wenigen italienischen Gemälden, die der Erzherzog nach Wien gesendet hatte, in der Brüsseler Galerie entweder gar nicht oder nur kurze Zeit aufgestellt waren. Teniers entschuldigt sich gewissermassen, dass er von diesen Werken nichts abbildet, da sie ihm nicht vor Augen waren. Ein langer Brief aus Wien wird abgedruckt, in welchem einige dieser Wiener Bilder des Besonderen genannt werden und der dann in einer Liste von Malernamen wenigstens im Allgemeinen zusammenfasst, was von Brüssel fortgekommen war. Im Zusammenhange mit dem Inventar von 1659 ist auch diese magere Liste von Werth, die fast ausschliesslich niederländische und deutsche Malernamen bringt.

Als Italiener fallen darunter nur folgende Wenige auf: „Alienlo die Venezia" (offenbar Aliense, beziehungsweise Vassilacchi), „Alexander Veronese" (vermuthlich Alessandro Varottari), „Cavalier Calabrese" (Marco Cardisco), „Cavalier Josepino" (Cavaliere d'Arpino, gen. Giuseppino), Cavalier Libero" (Liberi) und Leonardo Corona. Vermuthlich ist „Madonna Fitta di Milano" auch Italienerin gewesen.

Die Bilder, die des Besonderen genannt sind, werden als Werke „van den ouden Breughel" angeführt, was damals Peeter Brueghel den Aelteren bedeutete. Es waren sechs Bilder mit Darstellungen, die sich auf sechs Monate bezogen. Reste aus dieser Reihe scheinen sich in der Wiener Galerie erhalten zu haben.

Die Tafeln des eigentlichen Bilderwerkes,[1]) ausnahmslos von schwachen Künstlern hergestellt, bringen nur ita-

[1]) Zu diesem vgl. Florent le Comte: Cabinet de singularitez (1699), I, S. 101 ff., wo ein Verzeichniss der Stiche gegeben wird.

lienische Bilder zur Darstellung. Mit Raffael wurde begonnen. Freilich ist die heilige Margaretha längst umgetauft und ein kleines Bild mit der Samariterin am Brunnen, damals dem grossen Urbinaten zugeschrieben, wird jetzt nicht einmal mehr in der Galerie ausgestellt.

Von den vielen Bellinis, die im Theatrum gestochen sind, müssen viele als verschollen bezeichnet werden, so die Reste eines Altarwerkes, von denen schon oben die Rede war, und die Halbfigur eines heiligen Sebastian an der Säule. Mitten durch eine Menge Bilder, die noch vorhanden sind, die Giorgiones, im Schilder-Thooneel reichlich abgebildet, sind zwar vielfach erhalten, aber meist seither umgetauft. Nur die drei Philosophen lassen sich nicht anfechten. Abgebildet ist unter anderem auch das verschollene Bild mit der Findung des Parisknaben, das in der Kunstgeschichte viel besprochen ist. Die Landschaft mit einer Mordscene ist noch bis gegen 1735 in Wien nachweisbar, seither aber verschwunden. Verschwunden ist seit derselben Zeit auch eine Halbfigur mit Orpheus und einer Mondlandschaft im Hintergrunde. Eine Judith von Giorgione ist verschollen, desgleichen eine Entführung der Europa. Andere sogenannte Giorgiones der Galerie Leopold Wilhelm sind umgetauft und zeitweise aus der Wiener Galerie ausgeschlossen, wie eine kleine Auferstehung, die im Belvedere noch als Giorgione ging. Die Halbfigur des Johannes Evangelista wird jetzt als Cariani geführt (neu 205). Der Philosoph mit der Rolle in der Hand

---

Späterhin werden sie in verschiedenem Zusammenhang unzähligemale erwähnt. — Vom Theatrum pictorium kenne ich noch eine spätere Ausgabe von 1673 und eine von 1684. Die ersten Ausgaben waren bei Abraham Teniers verlegt, die von 1684 bei Jacob Peeters; alle in Antwerpen erschienen.



Paolo Veronese: Estherbild aus der Galerie Leopold Wilhelm.
(Nach einer Radirung im „Prodromus". Rahmen aus der Zeit um 1720.)

(neu 213) gilt jetzt als Savoldo, Christus bei Magdalena heisst nunmehr Polidoro Veneziano, was alles noch erörtert werden soll.

Von den fünf Werken, die bei Teniers mit der Marke Polidoro Veneziano versehen sind, hat sich nur eines in die heutige Galerie gerettet. Auch die lange Folge von Tizian'schen Bildern, die im Schilder-Thooneel wiedergegeben sind, ist heute stark gelichtet, durch Verluste und durch Umtaufen. Zwei der verschollenen heiligen Bilder, eine Santa Conversazione (seitlich ein kniender Stifter) und eine Madonna mit einer Heiligen, die ein Blumenkörbchen darbringt, scheinen sich vor einiger Zeit in Wien befunden zu haben, können aber, so weit ich heute um die Sache weiss, nicht als Werke des Tizian gelten. Ein derlei Bild ist (vermuthlich bald nach 1772) nach Ofen gekommen und befindet sich in der gegenwärtigen ungarischen Landesgalerie. Eine Madonna mit den beiden heiligen Knaben und Antonius Eremita kam späterhin nach Florenz. Christus in Emmaus (eine alte Copie) ist im 18. Jahrhundert nach Dresden verkauft worden. Die Landschaft mit dem gehetzten Actaeon ging nach England, wovon wir schon unterrichtet sind.

Auch ein negatives Ergebniss ist beim Studium der Tizianbilder im Schilder-Thooneel zu beachten: das grosse Ecce homo-Bild aus der Buckinghamcollection ist nicht darunter. Dies bildet einen neuen Grund für uns, die Angabe des englischen Kataloges als richtig hinzunehmen, welche besagt, das Bild sei nach Prag gelangt.

Von den Tintorettos sind noch die meisten da. Eine Landschaft mit Rindern ist verschollen, desgleichen eine Versuchung Christi durch den Teufel (noch um 1735 in Wien) und ein Christus am Oelberge. Pordenone's Lazarusbild

und Cariani's Kreuzschleppung, beide schon im Zusammenhang mit den gemalten Galerien des Teniers angeführt, sind auf grossen Blättern im Schilder-Thooneel zu finden. Von den Veroneses, die seither meistens andere Namen erhalten haben, sind viele in die heutige Galerie übergegangen. Die Schiavones des Theatrum sind fast alle noch da. Als wichtige Ausnahme gilt die Grablegung, die 1749 nach Dresden gekommen ist. Von den Bassanos fehlen einige, die meisten sind in Wien wiederzufinden. Das Bildniss eines Geistlichen aus der Galerie Buckingham kommt hier im Stich zur Anschauung. Er entspricht der neuen Nr. 306.

Die beiden Palma bilden eine ganze Suite. Eines dieser Bilder steckt jetzt in Pest in der Landesgalerie: Halbfigur eines Mädchens, das die Hand mit getheilten Fingern an die Brust gelegt hat. (Kohledruck von Braun in Dornach Nr. 22527.)

Einige Paris Bordone sind noch vorhanden.[1]) Das Bild mit Daphnis und Chloë, gestochen von Lisbetius für den Schilder-Thooneel, ist im Laufe des 19. Jahrhunderts in London aufgetaucht und 1860 in die dortige Nationalgalerie gekommen.[2])

Manches mag im Vorrath der Wiener Galerie stecken. Als „C. Bijioni" ist eine Uebertragung der todten Catharina durch Engel dargestellt. Dem Stil nach könnte man an Carpioni denken.

---

[1]) Nicht ist aber darunter ein Bild, das vor kurzem im Repertorium für Kunstwissenschaft als gegenwärtiger Bestandtheil der kaiserlichen Galerie zu St. Petersburg bezeichnet worden ist. Herr Director A. de Somoff war so freundlich, meine Anfrage über diesen Bordone umgehend zu beantworten. Der Petersburger Bordone lässt sich bei Leopold Wilhelm keineswegs nachweisen.

[2]) Vgl. hierzu Wornum's Katalog und die neueren Verzeichnisse.

Kalkar, ein männliches Bildniss, das jetzt ohne alle Berechtigung Morone heisst.

Die beiden Manfredi des Schilder-Thooneel sind noch jetzt in Wien. Auch mehrere Reni, viele Feti. Feti's Parabel von den Blinden ist nach Dresden gekommen. Pietro Vecchia, der Krieger und die Dame mit dem Kinde. Beide noch in Wien, jedoch ist nur der Krieger ausgestellt. Was nach Le Valentin, nach Lupicino gestochen ist, befindet sich noch in Wien, auch Lotto's Grablegung mit Halbfiguren, wogegen eine andere Lotto'sche Grablegung mit vielen ganzen Figuren jetzt vermisst wird.

Als vorletzter Stich ist eine Innenansicht geboten, die uns den Einblick in das Knie eines Corridors, einer Galerie in der alten Stallburg gewährt. Die Bilder an den Wänden sind da schlecht charakterisirt, die Büsten auf den Consolen unkünstlerisch aufgefasst. Etwas besser ist das Bildniss Teniers' auf dem letzten Blatte. Als Maler wird Peeter Thys genannt. Teniers ist hier 49jährig dargestellt.

Im Ganzen ist der Schilder-Thooneel zwar künstlerisch sehr unbedeutend, aber kunstgeschichtlich überaus werthvoll. Wir mussten ihm einige Beachtung schenken. Er half mit, uns den geistigen Wiederaufbau der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm zu erleichtern.

Wir können uns bei gründlicher Ausnützung des Schilder-Thooneels und aller übrigen Hilfsmittel nunmehr vorstellen, welchen reichen Schatz von italienischen Bildern der Erzherzog in Brüssel bei sich vereinigt hatte, wir können uns davon einen Begriff machen, welche Niederländer und Deutsche nach Wien gesendet worden sind, zum Theil auch, welche niederländischen Bilder in Brüssel zu finden, welche Werke endlich in Wien, in Prag zu suchen waren. Freilich war es

etwas mühsam, auch nur das Wesentlichste zusammenzufinden. Wir mussten weit über die Grenzen der jetzigen Wiener Galerie hinausschweifen, bis London, Braunschweig, Dresden, Paris, Florenz, Pest, Graz, ganz abgesehen von eingeschalteten Ausflügen nach Prag, Ambras, Pressburg, Passau, Laxenburg, Königstetten. Auch in Wien selbst blieb es nicht bei einem Besuche der kaiserlichen Galerie; auch in der Akademie der bildenden Künste und in Privatsammlungen hatten wir nachzuforschen, was etwa dort von alten erzherzoglichen Gemälden zu finden wäre.

Die ganze Herrlichkeit dieses Bilderbesitzes war zwar niemals an einem Orte vereinigt, aber sie ging wenigstens einheitlich in den Besitz des Kaisers Leopold über. Und hier gelangen wir an ein bedeutungsvolles Ereigniss der Galeriegeschichte.

1661 machte der Erzherzog Leopold Wilhelm zum zweitenmale Testament. Damit hängt es zusammen, dass Wien eine Galerie ersten Ranges sein eigen nennt. In diesem letzten Willen, niedergeschrieben zu „Ebersdorf, den 9. October 1661", vermachte der Erzherzog dem Kaiser Leopold „alle seine Gemähl, statuas und heidnische Pfennige" als das vornehmste und ihm liebste Stück seiner Verlassenschaft.[1]) Als der Erzherzog bald darauf (am 20. November 1662) aus dem Leben schied, gab es also eine grosse, unschätzbare kaiserliche Galerie in der Wiener Hofburg.[2]) Es ist eine

---

[1]) Vgl. Berger in den Berichten und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines von 1882 und im Jahrbuch, Bd. I.

[2]) Daneben waren, wie oben erwähnt, zweifellos in Passau noch Bilder von Snayers, vermuthlich auch noch Gemälde im Renthofe Königstetten und im Schlosse Kaiserebersdorf. Ob auch in Olmütz erzherzogliche Bilder waren, wüsste ich nicht nachzuweisen. Eine Fährte

scheinbar plötzliche Veränderung in den Verhältnissen. Man könnte meinen, der 20. November 1662 sei der Geburtstag der kaiserlichen Galerie. Wer aber den bisherigen Erörterungen mit Aufmerksamkeit gefolgt ist, muss zugestehen, dass die Gemälde, welche 1662 die grosse, glänzende kaiserliche Galerie bildeten, grossentheils allmählich in Wien zusammengekommen sind und dass ohne jeden Zweifel auch Bilder in der Hofburg vorhanden waren, die mit dem Sammlerthum des Erzherzogs Leopold Wilhelm nichts zu thun haben. Im Allgemeinen wurde oben auf die Hofmaler des Kaisers Matthias hingewiesen und des Besonderen das Gondolach'sche Bildchen genannt. Auf das Mömpelgarter Altarwerk, das 1634 nach Wien gekommen ist, wurde gleichfalls aufmerksam gemacht. H. Zimmermann erinnert daran, dass der damalige Kaiser Matthias noch als Erzherzog im Jahre 1586 ein Bild von Martin de Vos gekauft hatte, dass er den Maler Lucas van Valckenborch zu sich nach Linz berufen hatte.[1])

Unter Kaiser Ferdinand II. scheinen Werke der Suttermans in kaiserlichen Besitz gelangt zu sein. Lassen wir die Möglichkeit offen, dass um die Zeit, von der jetzt die Rede ist, auch die feinen Bildchen des Joh. König in kaiserlichen Besitz gelangt sind, die noch jetzt der Wiener Galerie zur Zierde gereichen. König starb (nach Doppelmayr's Angabe) 1642.

---

führt übrigens nach dieser Richtung. Vgl. Mittheilungen der k. k. Centralcommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmäler 1888, S. 184.

[1]) Vgl. H. Zimmermann in A. Ilg's kunstgeschichtlichen Charakterbildern aus Oesterreich-Ungarn, S. 248. — Mit dem Linzer Aufenthalte dieses Valckenborch hängt offenbar ein Bild zusammen, das jetzt in Oldenburg bewahrt wird. Ich habe darauf hingewiesen in der Wiener Montagsrevue, 1882, 16. October, Nr. 42.

1641 malte Guercino für Kaiser Ferdinand III. das grosse Johannesbild.[1]) Um diese Zeit dürfte es in manchen Fällen schwierig sein, genau zu sondern, was für Bilder Kaiser Ferdinand III. (dann Leopold I.) und was der Erzherzog Leopold Wilhelm angeschafft hat. Sandrart war damals lebhaft für Wien (wie überhaupt für Oesterreich) thätig. Einige Bilder, für Leopold Wilhelm gemalt, wurden oben in die Galeriegeschichte eingeführt. Die kaiserliche Galerie besitzt ausser diesen aber noch andere Werke von demselben Joachim von Sandrart, den Archimedes von 1651 und die undatirte Allegorie der Nacht. Diese sind wohl noch während der letzten Regierungsjahre Kaisers Ferdinand III. angekauft worden. Höchstens könnte man bis 1688, bis zum Todesjahr des Künstlers herankommen.

Nach Sandrart's Angabe wurden dem Kaiser Ferdinand III. im Jahre 1651 zwei Tafeln mit Stillleben vom Maler Stosskopf „präsentirt". Werke von Stosskopf, einem überaus schwachen Talente, sind noch jetzt im Besitze des Hofmuseums.[2])

Mit 1652 ist ein Bild der Wiener Galerie datirt, das ebenfalls in diesen Zusammenhang gehört: Samuel van Hoogstraeten's Ansicht des inneren Burgplatzes. Dieses Werk kam ohne Zweifel bald nach seiner Vollendung in kaiserlichen Besitz. „Der Mann am Fenster" von demselben Meister trägt das Datum 1653 und wird wohl schon damals angekauft worden sein.[3])

---

[1]) Engerth nach Malvasia: Felsina piltrice, II, S. 372.

[2]) Vgl. A. Woltmann in dem oft genannten Artikel über die Bilder in der Prager Burg, S. 30, und Kleine Galeriestudien, II. Folge „Von den Niederländern", S. 93.

[3]) Später findet man beide Bilder im Prager Schlosse, wo auch noch ein Hoogstraeten'sches Stillleben aufgestellt war. Inventar von 1718, Nr. 87.

Matthias Merian der Jüngere malte 1659 den Kaiser Leopold I. Der Kaiser sitzt zu Pferd und ist von mehreren allegorischen Figuren umgeben. Dieses Werk war zu Mechel's Zeiten im unteren Belvedere aufgestellt und ist damals für den Galeriekatalog beschrieben worden.

Für Kaiser Leopold I. wurde 1676 von Carlo Maratta das grosse Bild mit dem Tode des heiligen Josef gemalt, das allerdings erst viel später in die Galerie eingereiht worden ist.

Ich wäre geneigt, ein Bild, das Engerth nur bis Karl VI. zurück verfolgt, als einen Ankauf aus früherer Zeit, und zwar aus der Regierungszeit Leopold I. anzusprechen. Es ist Carl Loth's segnender Jakob (Engerth 271). Vermuthlich war der italisirte Baier Carl Loth ein Verwandter des Georg Loth, den wir als Hofmaler Erzherzog Leopold Wilhelm's kennen gelernt haben. Carl Loth starb schon in vorkarolinischer Zeit 1698 in Venedig. Sein Grabmal ist in San Luca ebendort noch wohl erhalten und weist eine Inschrift auf, die ganz gerade heraus davon spricht, dass Loth für seine Malerkunst von Kaiser Leopold geadelt worden ist.[1]) In der Stallburg waren um 1730 zwei Bilder von Carl Loth aufgestellt: eine Darstellung nach Ovid und der Segen Jakobs. Beide sind in die heutige Wiener

---

[1]) C. Loth's Grabschrift auf dem Denkmal in San Luca zu Venedig lautet: „Jo. Car. Loth Bavar(us) suorum temporum Apelles ob virtutem pennicilli ab imp. Leopoldo nobilium ordini aggregat(us) umbram mortis depingere coepit VI, 8bris anno 1698 aet. suae 66.“ Das Denkmal ist bekrönt von der Büste des Malers, der eine Allongeperücke trägt. Ein überlebensgrosses Engelkind trägt eine monumentale Draperie, auf welcher die obige Inschrift steht. Unten links der Name des Bildhauers: „Henrico Meiring S.“ Moschini's Guida per la cità di Venezia (I, 568) kennt das Grabmal.

Galerie übergegangen, beide sind schon im 17. Jahrhundert nach Wien gelangt, eines sicher mit der Sammlung Leopold Wilhelm, das andere (hier eben des Besonderen besprochen) höchst wahrscheinlich als Lieferung für Kaiser Leopold I.

Aus der Leopoldinischen Zeit ist ferner ein grosses Bild erhalten, das unbestreitbar für den genannten Kaiser gemalt ist. Ich meine das Huldigungsbild mit dem Porträt Leopold I. von Johann Thomas aus dem Jahre 1663 (erst im neuen Museum zum Vorschein gekommen).

Ein Bildniss des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Joh. Thomas, das 1835 im Prager Privatbesitz auftauchte, wird wohl auch zur Zeit, von der hier die Rede ist, noch in Wien gewesen sein. 1718 war es in kaiserlichem Besitz in Prag.

Zuverlässig sind in jener Zeit auch zahlreiche Werke des Velasquez und anderer Spanier dem kaiserlichen Gemäldebesitz zugewachsen. Man kennt ja die damaligen engen Beziehungen zwischen dem Madrider und Wiener Hofe. Mazo's Familienbildniss ist auszunehmen. Es kam erst 1800 nach Wien.

Von einigen Bildern des Velasquez wusste schon die Geschichte der Galerie Leopold Wilhelm zu erzählen. Nun lässt sich's noch besonders wahrscheinlich machen, dass sie in Leopoldinischer Zeit zum kaiserlichen Gemäldebesitz hinzugekommen sind. Zwei davon, das Bildniss „einer Königin von Spanien, ganze Postur, hinter ihr eine Tafel, darauf eine Uhr" und ein Bildniss Philipp IV. finden sich bald nach Leopold's I. Zeit im Prager Inventar von 1718. Velasquez ist hier ausdrücklich als Meister genannt. So erkennen wir das verbindende Element, das von Leopold Wilhelm's Sammlung weiter hinauf in das 18. Jahrhundert reicht.

Vermuthlich ist auch Rembrandt's Paulus in Leopoldinischer Zeit der Galerie einverleibt worden. Spätestens 1718

steht er schon in einem Inventar verzeichnet. Im genannten Jahre befand sich das Bild in Prag (Nr. 452 des alten Inventars).

Jedenfalls ist auch ein Paudiss („Herrn Alphonsi contrafêe, Brustbild, Original", so heisst es 1718 im Prager Inventar bei Nr. 541) zur Galerie herangezogen worden. Zu den Ankäufen in derselben Periode gehören sicher auch zwei Bilder von Schönfeld (Engerth 1680 und 1681), die ebenfalls 1718 in Prag mit Bestimmtheit nachzuweisen sind. Vorher aber mögen viele dieser Bilder, wenn auch nur vorübergehend in Wien gewesen sein. Genaueres ist gegenwärtig nicht zu ermitteln. Nur lässt sich annehmen, dass jener Gemäldebesitz, den uns das Inventar Leopold Wilhelm von 1659 aufzählt, längere Zeit, mindestens bis nach der Abwickelung der ganzen Verlassenschaftsabhandlung als Ganzes vereinigt und unberührt blieb und dass die angedeuteten Zuzüge anderwärts untergebracht wurden.

Patin, der 1669 in Wien war, spricht ausdrücklich von zwei Gemäldecabineten in der Hofburg, von denen das eine aus der Galerie Leopold Wilhelm, das andere aus dem älteren Besitze des Kaiserhauses bestanden hat.[1]) Wenn ich die Angaben über den Kunstbesitz in der Wiener Hofburg um jene Zeit richtig aufgefasst habe, so wären die werthvollen Bilder des älteren kaiserlichen Besitzes in der Schatzkammer der Hofburg, die Sammlung Leopold Wilhelm dagegen in der Stallburg zu finden gewesen.[2])

---

[1]) Relations historiques (Basel 1673). Hier nach Schlager und Perger.

[2]) In diesem Sinne äussert sich aûch Hein. Zimmermann im Jahrbuch, VII, S. VII f. Eingehende Nachrichten über die Schatzkammer werden geboten bei Quir. v. Leitner, „Die hervorragendsten Kunstwerke der

Ueber die Wiener Galerie äussern sich im späten 17. Jahrhundert und im ersten Viertel des 18. allerlei Nachrichten, bald ganz im Allgemeinen, bald Einzelnes nennend. Um 1673 schreibt ein Franzose, der mit den Verhältnissen sehr vertraut war, in einem Bericht aus Wien von einer grossen Anzahl werthvoller Bilder.[1]) Genaueres wird uns durch eine andere Quelle geboten. 1699 wurde der Versuch gemacht, ein grosses Galeriewerk mit Schab-

Schatzkammer des österreichischen Kaiserhauses" 1870 f. (Fol.), ferner in den zahlreichen Führern durch die Schatzkammer in alten Reisebüchern und der Wiener Ortsliteratur. Vgl. besonders E. Brown: Reisen (1686), S. 247 ff. Tolner (nicht Folner): Beschreibung von Wien (1701), S. 204 ff. Kurz: „Lesenswürdige Erinnerung" (1707). 1713 „Der gantzen weit bekandten Stadt Wienn aussführliche Beschreibung", S. 138 bis 160. Bormastino: „Relazione storica della città imperiale di Vienna e dei suoi sobborghi" (1715), S. 182 ff., 217 ff., 297 ff. Neickel: „Museographia" (1727), S. 128. A. de la Motraye: Voyage en Europe (1727 f.), II, S. 162 ff. Weisskern's Topographie (1770), III, S. 62 ff. und 70 ff. Fuhrmann: Historische Beschreibung von Wien (1770), III, S. 94 ff. „Versuch einer Beschreibung der k. k. Schatzkammer zu Wien" (Nürnberg 1771), besonders S. 9 ff. „Der k. k. Residenzstadt Wien Commercialschema", Wien 1780, S. 15. Dasselbe wiederholt 1789. Ferner die bekannten Bücher von Kurzbeck, Küchelbecker, Pezzl, Schmidl. Auch Hormayr's Archiv 1824 (S. 711 ff.), etwa noch Pückler-Muskau's Reisetagebücher, S. 23 f. (1807) und Wolfgang Menzel: Reise nach Oesterreich im Sommer 1831 (S. 222 f.). Duchesne aîné: Voyage d'un iconophile (1834). — Am wichtigsten sind die bei Leitner und die im Jahrbuche abgedruckten Inventare, besonders Bd. X und XVI passim. Zu beachten auch Schlager: Materialien, S. 13 ff. Knappe Angaben bei Engerth, Katalog I, S. LII, und in den Noten zu einzelnen Bildern.

[1]) „L'Empereur a une belle écurie un trésor plein de raretées et de choses précieuses et grand nombre de peintures de prix." Nach Fr. Přibram in den Mittheilungen des Institutes für österreichische Geschichtsforschung, XII, 295.

kunstblättern herauszugeben. Die Hofmaler Lauch und Männl begannen die Arbeit, konnten aber damit zu keinem abschliessenden Erfolge gelangen. Der Kaiser hatte am 1. October 1699 dieses Unternehmen gutgeheissen. Im Laufe der folgenden Jahre wurden im Ganzen 32 Platten geschabt. Mittlerweile war aber Lauch gestorben (1705 oder 1706), und als auch Männl im Jahre 1713 das Zeitliche gesegnet hatte, dachte man nicht mehr an eine Fortsetzung. Mit den 32 Abbildungen aus einer Galerie von weit mehr als tausend Bildern ist also kein wirkliches Galeriewerk gegeben, sondern nur der Ansatz zu einem solchen. Immerhin ist eine Beachtung der Angelegenheit gerechtfertigt gewesen.[1]) Denn seit den Zeiten Lauch's und Männl's sind mehrere von den Bildern aus der Galerie fortgekommen, die damals mit dem Schabeisen auf Kupfer gebracht worden waren. Da ist ein angeblich Tizian'sches Ecce homo-Bild (eine Halbfigur), die seither in den Vorrath gekommen ist, da gibt es eine Tizian'sche Schmerzensmutter, die längst von der Ausstellung ausgeschlossen ist.[2]) Tizian's Venus mit dem Spiegel ist fort. Es fehlt überdies ein Palma giovine der den Leichnam Christi, von einem Engel gehalten, darstellte. (Abbildung im Jahrbuch, Bd. XVI, Taf. VII.) Das Estherbild des Veronese ist seither nach Florenz gelangt. Die kleine Kreuztragung eines Bassano aus Galerie Leopold Wilhelm ist verschollen. M. A. Merisi's: Christus vom Engel getröstet, wird vergeblich in der heutigen Galerie gesucht. (Ab-

---

[1]) A. Ilg hat im XVI. Bd. des Jahrbuches ausführlich davon gehandelt.

[2]) Entweder ist das Original für den Stich verschollen, oder wir haben es in einem schwachen Bilde zu erkennen, das lange Zeit im unteren Belvedere zu sehen war.

bildung im Jahrbuch, Bd. XVI, Taf. VIII.) Die übrigen Vorlagen für die geschabten Blätter aus derselben Reihe sind alle noch in der Wiener Galerie vorhanden.[1]) Aus den Lauch'schen und Männl'schen geschabten Blättern entnehmen wir auch, dass die Galerie schon vor 1706 (oder 1705) und vor 1713 einige Werke des Giordano besessen hat. Sie wurden oben genannt. Vermuthlich sind auch die übrigen Bilder des Giordano (mit Ausnahme des Engelsturzes) damals schon längst in der Galerie gewesen. Nicht lange nach den Zeiten Lauch's und Männl's sind sie mit Sicherheit nachzuweisen.[2])

Einige Körnchen zur Galeriegeschichte sind auch bei Tolner in dem Büchlein „Kurtze und ausführliche Beschreibung von . . Wien" (1701) zu finden.[3]) Im Abschnitte über die kaiserliche Kunstkammer wird in meist sehr allgemeiner Weise von den Bildern gehandelt. Erwähnt werden Kranach's Wasserjagd (früher beim Erzherzog Leopold Wilhelm, später, nach Engerth's Angabe in Laxenburg), ferner ein angebliches Bildniss Friedrichs von Sachsen aus dem Jahre 1564 (vielleicht das männliche Bildniss vom jüngeren Kranach aus d. J. 1564), ferner „die Hölle von Hieronymo Bose" (offenbar ist Bosch gemeint), von Teniers das Vogelschiessen, „in welchem Stuck alle Gesichter, deren sehr vil Contrafait seynd biss auff alle Gutscher", von Cocxie Adam und Eva (der

1) Hierzu die Nachweise bei Ilg, der auch umständlich von Christ. Lauch und Jacob Männl handelt. Jahrbuch, XVI, S. 122 ff. Christ. Lauch war eine Zeit lang Galerieinspector. Ihm folgte Fabricius Cerrini in diesem Amte. Hierzu auch Schlager.

2) Prodromus, Tafel 8, 13 und 20.

3) Ich habe überdies die 4. Auflage von 1711 aufgeschlagen und mit der 1. Auflage verglichen. Der Abschnitt, der hier benützt wird, ist mit Ausnahme der Orthographie in beiden Ausgaben derselbe.

Name ist verballhornt in Covira), dann die „Monater", welche „von Hertzog Wilhelm inventiret, fecit von Hück", womit ohne Zweifel die Monatsbilder des Jan van Hoeck gemeint sind. Unklar ist einstweilen: „Sanctus Mauritius" von Lucas Kranach. Die „Historia Lazari von Bordenon" ist ohne Zweifel das grosse Bild aus der Galerie L. Wilhelm. Als wohlbekanntes Stück begegnet uns hier auch der Cavalier im Stoffladen von Frans v. Mieris. Von den „4 Elementa überaus schön, als wären es Miniaturen fecit Breiel Junior" werden wir noch hören. Bei Tolner wird auch das Bild mit der heiligen Margaretha genannt, damals als Raffael geführt. Die Lucrezia von Massys, die erwähnt ist, dürfte dasselbe Bild sein, das jetzt als Werk des Meisters vom Tode der Maria in Wien hängt. Die „Historia von der Diana, gemahlen von dreyen Mahlern, Veit hatte die Hunde Willebres die Figuren und der von Huck die Landtchaften gemahlen" (Jan Fyt, Th. Willeborts und J. v. d. Hoeck) ist gleichfalls gegenwärtig in der Wiener Galerie aufgestellt. Auffallend sind noch das Bild mit dem erschlagenen Abel von Ph. de Champaigne und der Loth mit seinen Töchtern von Jan Massys.

Für die Periode Leopold's I., Joseph's I. und Karl's VI. kommen auch noch andere Quellen in Frage, Bücher von genannten und ungenannten Verfassern.[1]) Aus diesen Quellen

[1]) Kurtz: „Lesenswürdige Erinnerung .. von Wien" (1707), ferner das anonyme Buch „Der gantzen welt bekandten Stadt Wienn ausführliche Beschreibung" (1713), S. 65 f. und 138 ff.; Bormastino: „Relazine storica della cità imperiale di Vienna" (Wien 1715), und Bormastino: „Historische Beschreibung von der Residentz-Stadt Wienn" (1719), S. 148 f., 217 ff. (So viel ich sehe, Uebersetzung der „Relazione storica".)

entnimmt man neben anderem, dass noch immer zweierlei Hauptorte für Gemälde in der Burg vorhanden waren, die Stallburggalerie und die Schatzkammer. Die Bilder in den Privatgemächern werden hier ebenso wenig genannt als in irgend einem der alten Inventare.

Bevor wir die Verhältnisse und Ereignisse in der Wiener Galerie weiter studiren, müssen wir uns von Patin's Reiseberichten nach Prag führen lassen. Patin's Mittheilungen belehren uns darüber, dass in Prag spätestens schon 1672 wieder eine werthvolle Galerie im kaiserlichen Schloss zu finden war. Vier oder fünf grosse Zimmer seien voll Bilder gewesen, darunter viele Raffaels und angeblich mehr als fünfzig Tizians. Die Wände, die 1648 durch die Schweden so gründlich von Bildern gesäubert worden waren, sind also nunmehr zum Theile wieder geschmückt. Schon die Erwähnung der vielen Tizians müsste uns darauf hinlenken, dass hier Bilder aus Leopold Wilhelm's Sammlung gemeint sind, die eben aus Wien nach Prag gesendet worden waren, um die geplünderte Burg wieder in Stand zu setzen. Fast zur Gewissheit wird diese Vermuthung, wenn wir noch weiter bei Schottky die Angabe finden, dass unter den zahlreichen, bewunderungswerthen Stücken der Prager Galerie um 1688 auch Tizian's grosses Ecce homo-Bild „mit vielen fast lebensgrossen Figuren" vorhanden gewesen. Kennen wir doch dieses Bild schon von der Buckingham'schen Versteigerung her mit der Randglosse, dass es an Leopold Wilhelm gekommen und nach Prag gebracht worden sei.[1]) Und noch

[1]) Pergern verdankt man zwar die Zusammenstellung der Quellen für diese Periode der Galeriegeschichte, doch missversteht er die damalige Prager Galerie gar gründlich. Er sucht damals in Prag nur nach den Resten der Rudolfinischen Kunstkammer und findet nicht zur

ein anderes Stück aus der erzherzoglichen Galerie ist ohne Schwierigkeit in der Prager Galerie von 1688 wiederzufinden: die Taufe Christi von Guido Reni, die Schottky's Gewährsmann, ein schwedischer Reisender, beschreibt. Auch Paul Veronese, Tintoretto, Bassano werden genannt, womit wir wieder im Kreise der Galerie Leopold Wilhelm sind.[1])

Wollte man aber allen diesen Zeugnissen keinen Glauben schenken, so würde doch ein Inventar der Prager Bilder beweisend sein, das 1718 angelegt worden ist.[2]) Stehen doch auch diesmal genug Bilder verzeichnet, die, sei es ohne jeden Zweifel, sei es mit Wahrscheinlichkeit, aus der Galerie Leopold Wilhelm abzuleiten sind, z. B. wieder Nr. 425 Tizian's grosses Ecce homo-Bild, eine Tizian'sche Magdalena, eine Mater dolorosa desselben Meisters, die Grablegung, eine Venus mit dem Spiegel und mit Cupido,[3]) alle von Tizian, alle fast sicher aus der Sammlung Buckingham und später in Leopold Wilhelm's Besitz. Auch eine Danaë von Tizian deutet auf

---

Galerie Leopold Wilhelm heran. Der Rest der Rudolfinischen Kunsthabe dürfte aber grösstentheils nach seiner Rettung in Wien verblieben sein.

[1]) Bei Schottky wird auch eine Copie nach Tizian's Christus in Emaus der Louvregalerie erwähnt. Dieses Bild ist 1749 nach Dresden gekommen. Eine weitere Copie war 1781 im oberen Belvedere aufgestellt und hat späterhin jahrelang im Bureau des unteren Belvedere gehangen. Gegenwärtig ist sie meines Wissens nirgends ausgestellt.

[2]) Vollständig abgedruckt im Jahrbuche, Bd. X, Regesten 6232, auszugsweise bei Engerth, Bd. I, S. XXXIV f.

[3]) Engerth gibt zur Venus mit dem Spiegel eine Note, die nicht auf die frühe Zeit dieses Inventars Rücksicht nimmt. Er nimmt diese Venus, 1718 in Prag verzeichnet, für eine Copie, wie eine solche nach seiner Angabe im Belvederedepot vorhanden war. Ich möchte vielmehr annehmen, dass hier jenes Exemplar gemeint ist, das 1749 nachweislich nach Dresden gegangen ist.

Leopold Wilhelm's Galerie, wo wir ein solches Bild (ob dasselbe, ist freilich nicht unbedingt sicher) kennen gelernt haben. Und so geht es der Reihe nach fort. Eine Menge Bilder, die wir oben als Ankäufe aus der Buckingham'schen Versteigerung erkannt haben, kehren hier wieder: ein Schock Bassanos, darunter der Hercules und das Bild mit Vulcan, die ganze Serie der sogenannten Veroneses, Guido Reni's Taufe Christi und das Jahreszeitenbild, der Traum Jacobs und andere Bilder von Feti, die beiden Bilder von Gentileschi, der schlechte Witz nach Michel Angelo (jetzt in Dresden), Cantarini's Brudermord, ferner von Rubens Pippin und Bega, die Eberjagd (jetzt in Dresden), das Venusfest, endlich, was allein schon nachdrücklich auf Leopold Wilhelm hinweisen würde, die grosse gemalte Galerie des Tenier's.

Wie es die mannigfachen Schicksale der kaiserlichen Galerie bedingen und die örtliche Vertheilung, die fortwährend wechselte, erheischt, müssen wir recht oft allerlei Reisen unternehmen, um die Entwickelung der kaiserlichen Galerie überblicken zu können. Wir haben uns davon überzeugt, dass Prag seit dem Schwedenraub von 1648 wieder zu einer Galerie gekommen ist. Was für Bilder 1718 im Prager Schloss inventarisirt wurden, haben wir im Wesentlichen erfahren. Gar bald aber müssen wir nach Wien zurück. Denn 1721 und 1723 kamen aus Prag kleine Bildersendungen nach Wien.[1])

Kaiser Karl VI. beabsichtigte, in der Stallburg eine neue, des kaiserlichen Ansehens würdige Aufstellung der vorhandenen Bilderschätze durchführen zu lassen. Vermuthlich

[1]) Vgl. hierzu Jahrbuch, Bd. X. Wenn Engerth (Katalog I, S. LI) gut unterrichtet ist, wurden 1713 und 1722 auch aus Ambras Bilder nach Wien gezogen im Tausch gegen andere, die nach Ambras gelangten.

steht schon die Inventarisirung in Prag von 1718 mit diesem Plane in Verbindung, der ja so bald darauf, 1720—1728, wirklich ausgeführt wurde. Die Einrichtung der Stallburggalerie bedeutet eine neue Aera in der Galeriegeschichte. Augenscheinlich wurde hier wieder einmal vereinigt, geordnet, zusammengestellt. Schade, dass die gut gemeinte Absicht ganz im Sinne der rücksichtslosen Kunstanschauungen jener Tage ausgeführt wurde. Bei der Neuaufstellung geschah nämlich gar manche Vergeudung und Verwüstung künstlerischer und kunstgeschichtlicher Werthe, die niemals wieder gut zu machen ist. Säge, Schere und Messer arbeiteten jahrelang um gute Bilder, erhabene Meisterwerke dem neuen Aufstellungsraume anzupassen. Die Anpassung bestand aber meist in einem Wegnehmen unbequemer Breiten und Höhen, Ecken und Ränder, und, wie man weiss, bekommt auch das Hinzufügen und Anstückeln den Bildern gewöhnlich nicht wohl. Also das reine Prokrustesbett in Permanenz. Von Studien über Maltechniken, die damals hätten so leicht angestellt werden können, keine Spur; ein blosses Hinarbeiten auf äusserlichen Glanz. Es war die erste einschneidende Schädigung, welche die Galerie durchzumachen hatte. Wer aufmerksam nachmisst, die Bilder auf das hin ansieht, ob sie formatisirt sind, und wer das Inventar der Galerie Leopold Wilhelm zu Rathe zieht, findet leicht Beispiele von Opfern jener Neuaufstellung in der Stallburg.

Wir wollen nicht unnöthig lange bei dieser wunden Stelle verweilen und trösten uns damit, dass keineswegs alle Bilder plumpen Händen anvertraut waren, und dass die neue Ordnung der Dinge in der Galerie auch zu Ergebnissen geführt hat, die uns fördern und erfreuen. Die neue Aufstellung, geleitet vom Grafen Gundacker Althann, wurde nämlich auf

Befehl des Kaisers in einem gemalten Inventar festgehalten, das der Reihe nach die Bilderwände wiedergab und augenscheinlich das Meiste beachtete, was überhaupt in der Stallburg aufgestellt war. Nur wenige Lücken sind nachzuweisen. Der Maler Ferdinand v. Storffer wurde mit dieser Aufgabe betraut, und als Ergebniss seines wirklich unermüdlichen Fleisses, seiner gewissenhaften Treue in der Wiedergabe der Bilder können wir die zwei grossen Pergamentbände bewundern, die jetzt unter die besonders gehüteten Schätze der Wiener Hofbibliothek gehören. Eine bequemere Uebersicht über den Bestand einer Galerie ist, die angedeuteten Lücken abgerechnet, kaum zu denken.[1]) Was man sonst durch mühsames Deuten ungenauer Inventarsangaben im Zusammenhange mit verwickelten Gedankenverbindungen langsam erarbeitet, hat man hier rasch und überzeugend durch den einfachen Anblick der sauberen, wenn auch blassen, kleinen Copien beisammen. Man erkennt bald, dass dieses oder jenes Bild seither aus Wien fortgekommen ist, dass aber die meisten der Vorbilder für Storffer's Miniaturen noch heute zum Bestande der kaiserlichen Galerie gehören. Engerth hat, wenn man von einigen kleinen Verwechslungen schweigen will, die Angaben dieser Quelle sorgsam ausgenützt und für seinen grossen Katalog verwerthet.

Die Ueberschrift des Stoffer'schen Inventars ist folgende: „Auf allergnädigsten Befehl Ihro Röm: Kays: und Königl:

[1]) Die Uebersicht wird in ihrer Bequemlichkeit nur dadurch eingeschränkt, dass die kostbaren Bände selbstverständlich nicht ohneweiters an jeden Neugierigen verabfolgt werden können. In der Literatur über die Wiener Hofbibliothek ist das Werk wiederholt genannt. Beachtenswerth ist es, dass auch die „Merkwürdigkeiten der Welt" (Wien 1807), Bd. VI, S. 40, das Storffer'sche Werk einer Erwähnung würdigen.

Cathol: May(estät) Caroli VI. ist gegenwärtiges Inventarium durch Herrn General Bau-Directorem Grafen Gundacker von Althann in folgende ordnung Eingerichtet worden MDCCXX." Der Titel folgt erst später: „Neu eingerichtetes Inventarium der Kay(serlichen) Bilder-Galleria in der Stallburg, welches nach denen Numeris und Massstab ordiniret und von Ferdinand a Storffer gemahlen worden."[1])

Den Werth des Ganzen erhöht nicht unwesentlich der Umstand, dass die Bilder nicht nur im Kleinen copirt, sondern auch in sauberen Schriftzügen ausdrücklich genannt sind.[2]) 1720 ist, wie wir schon erfahren haben, das Werk begonnen worden. 1728 scheint die Hauptsache vollendet gewesen zu sein. 1730 und 1733 erfolgen Nachträge.

Das fertige Inventar wurde dem Kaiser durch den Grafen Gundacker Althann überreicht, eine Scene, die von Solimena's Pinsel verewigt worden ist (Abbildung auf S. 185). Das Bild kam sofort in die Stallburg und befindet sich gegenwärtig in der kaiserlichen Galerie. Diese hat in jüngster Zeit auch den Entwurf des Künstlers zu diesem Gemälde erworben. Man kann wohl nicht daran zweifeln, dass der Hof grosses Gewicht auf die Neugestaltung der Galerie legte. Damit hängt

---

1) Beide Bände haben Folioformat 0·52 × 0·365 und stecken in schweren dunklen Ledereinbänden mit Beschlägen aus Goldbronze. Die Schriften beachtenswerth für die Geschichte der Kalligraphie. In der Verzierung der Initialen sind Schlingenmotive vorherrschend.

2) Perger, a. a. O., S. 135 ff., druckt das ganze Verzeichniss ab (nicht lückenlos). Zur Aufstellung in der Stallburg vgl. auch Engerth's Katalog, I. Bd., S. XXXVI und XLVII ff., sowie III. Bd., S. 273, Joh. Bas. Küchelbecker in der „Allerneuesten Nachricht vom Römisch kayserl. Hofe, nebst einer Beschreibung der kayserl. Residenzstadt Wien" (Hannover 1730), S. 866 ff. gibt nichts als einen, aus der älteren Literatur entlehnten Katalogauszug.

es auch zusammen, dass aus jenem Anlasse ein breitangelegtes Kupferstichwerk herausgegeben wurde, das in augenscheinlicher Nachahmung des Ternier'schen älteren Werkes den Titel „Theatrum artis pictoriae" führte und in den Jahren 1728, 1729, 1731 und 1733 in vier Theilen erschien. Es umfasste keineswegs die ganze Galerie, sondern nur eine Auswahl, die allerdings Bilder verschiedenster Nationalität aufnahm.

Als vorläufige Uebersicht wurde 1728 bis 1735 der „Prodromus" von Stampart und Prenner herausgegeben, ein Kupferwerk mit 35 Tafeln, auf denen zumeist in gedrängtester Anordnung die Bilder der damaligen Stallburggalerie und die plastischen Werke der Sammlung von verschiedenen Händen radirt sind.[1]) Die letzte Platte enthält das Künstlerverzeichniss.

[1]) Hierzu meine Gemalten Galerien, 2. Aufl., S. 13. Das Erscheinen des Prodromus ist im Wiener Diarium von 1728 angezeigt, im Anhange zu Nr. 61 vom 31. Juli des genannten Jahres. Nach den Originalplatten ist der Prodromus wieder abgedruckt im VII. Bande des Jahrbuches, S. VII ff. — Die meisten Radirungen stammen von Prenner's Hand, einige von Stampart, die beide auch ihre eigenen Bildnisse ins Werk eingeschmuggelt haben. Sonst findet man auch die Namen Joh. v. Hauck, F. de Backer, Leopold Comes de Windischgraetz, Comes Anton Csáky, Maria Barbara Lemperg. Stampart scheint gewöhnlich die vorbereitenden Zeichnungen gemacht zu haben. Wie angedeutet, war der Prodromus 1735 vollendet. Er erschien mit lateinischem („Prodromus seu prae ambulare lumen ...") und mit deutschem Titel („Prodromus oder Vor Licht des eröffneten Schau- und Wunder-Prachtes Aller deren An dem kayserl. Hof in .. Wienn .. befindlichen Kunstschätzen und Kostbarkeiten .. betreulich und ohne Abgang in das Kupfer gebracht und nebst einiger Einleitung .. herausgegeben von Francisco de Stampart und Antonio de Brenner, beyden kaiserl. Cammer Mahlern" [1735]). — Brenner mit B ist augenscheinlich ein Irrthum. Sonst schreibt sich der Künstler,

Den Prodromus müssen wir zunächst zum mindesten einmal durchblättern. Späterhin kommen wir aber noch auf Einzelheiten des wichtigen Werkes zu sprechen.

Auf einer der ersten Platten findet sich eine Arbeit dargestellt, die nach Storffer's Angabe von Carl Unterhuber gemalt war. Steinaltes Ehepaar neben einer Hütte. Er hatte 172 Jahre, sie 147, wie man aus der Beischrift erfährt. Diese Bilder sind verschollen. „In den Jahren von beiläufig 1820 bis 1830 hing eines derselben in der Sala terrena des k. k. Belvedere", weis A. v. Perger darüber mitzutheilen. In eine Gruppe zusammengestellt finden sich beide Bilder auf J. A. Schmutzer's Stich in dem Buche „Das merkwürdige Wienn" (1744, Taf. XIII).

Eine weitere Tafel bildet eine Gruppe von Gemälden ab, die eine Thür umgeben. Rechts in furchtbarer Verunstaltung Dürer's Madonna mit der angeschnittenen Birne. Darunter die kleine Halbfigur einer Dame, die eine Nelke in der Hand hält. Im Theatrum artis pictoriae und bei Storffer ist eine grössere gestochene Abbildung und eine farbige kleinere zu finden. Das Cemälde selbst, das Werk eines noch unbestimmten niederrheinischen Malers, gehört

---

so weit ich der Sache nachgegangen bin, stets Prenner. — Als Vorläufer des Theatrum artis pictoriae kann der Prodromus nur insofern gelten, als er eine gedrängte Gesammtübersicht gab. Das Theatrum erschien mit seinen vier ersten und einzigen Theilen zugleich mit demselben. Wäre es noch jahrelang fortgesetzt worden, so hätte das „Vorlicht" wohl die beabsichtigte Bedeutung gewonnen. — Zum Prodromus ist auch zu vergleichen De Freddy: „Descrizione della cità .. di Vienna" (1800), II, S. 297, zu Prenner die Kupferstichliteratur einschliesslich Basan's Dictionnaire. Prenner stach auch das kleine Titelblatt zu R. P. Ant. Höller's „Augusta Carolinae virtutis munumenta .." (Wien 1733. Die Architektur bekränzt den Kaiser.)

gegenwärtig der ungarischen Landesgalerie. Links von der Thür ein Kranach: der Jüngling und die Alte, der gleichfalls gegenwärtig in Pest zu finden ist. Unter diesen beiden Bildern jederseits ein A. v. Ostade aus jener Suite der fünf Sinne, die in der Galerie Leopold Wilhelm genannt wurde. Eines der Bilder, der Geruch, befindet sich in Pest. Die seither verschollene Madonna links unten wird von Storffer auf Sandrart bezogen, das Brustbild eines Mädchens rechts unten auf Correggio. Links oben neben der Thür hing „Ein nackendes Weibsbild mit einem Kindl von Andrea del Sarto",[1]) ein Bild, das verschollen ist. Im grossen Oval über der Thür ein Marschallsbildniss von Schönfeld und zwei ungenannte Bildnisse.

Die nächste Tafel bringt eine ganze Bilderwand. Mitten D. Ryckaert's Volksfest, das noch in der Wiener Galerie hängt. Herum meistens aus der jetzigen Wiener Galerie bekannte Bilder von Wouwerman, Fyt, Feti, Rob. v. d. Hoecke. Mehrere davon sind auch im Theatrum artis pictoriae, alle bei Storffer nachgebildet. Das männliche Gegenstück zu einem bekannten Palma ist seither versteckt. Auch die Bilder oben in der Lunette „ein Mannskopf von Tintorett", ein „Manns-Porträt mit einem Degen in der Hand in Oval von Tobias Bock" und ein „Mannskopf von Bachmann" sind längst nicht mehr in der Galerie. Bei dem freilich sehr schlecht wiedergegebenen Tintorett wäre vielleicht der Versuch eines Nachweises in der heutigen Galerie noch zu rechtfertigen.

---

[1]) Die Anführungen in diesem Abschnitte sind aus Storffer's Galeriewerk genommen, wenn nicht ausdrücklich andere Quellen genannt sind.

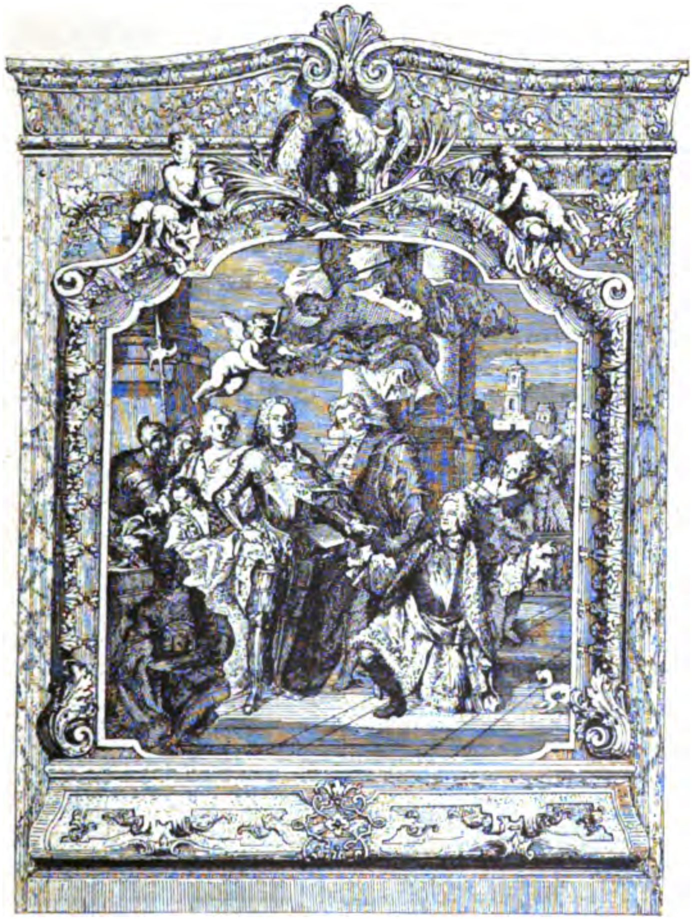
Nunmehr folgen zahlreiche Platten, auf denen kunterbunt Bilder aller erdenklichen Richtungen zusammengestellt sind, wie es gerade eine symmetrische Anordnung passend erscheinen liess. Manches wiederholt sich von den vorhergehenden Platten, die ja, nebstbei bemerkt, auch fürs Theatrum artis pictoriae Verwendung gefunden haben. Die meisten der dargestellten Bilder sind noch heute in kaiserlichem Besitz nachzuweisen. Manches fehlt, wie z. B. ein Hexensabbath, der im Theatrum von (1728 ff.) als Werk des alten Brueghel vorkommt (Prodromus, Taf. 4, links), wie ein kreuztragender Christus von Rubens (Prodromus, Taf. 6, links oben, und Theatrum a. p. Taf. 115), der uns noch in der Galerie des Schottenstiftes begegnen wird, wie ein Mahl im Freien mit einem Landsknecht in der Mitte, ein Bild, das später nach Budapest gekommen ist und jetzt im Vorrath der Landesgalerie stecken muss.[1])

Auf Tafel 6 und 7 finden sich fünf Darstellungen zu den fünf Sinnen von Jan Brueghel. Diese Bilder werden wir noch einmal zu Gesicht bekommen, wenn wir bei den Wiener Galerien des 19. Jahrhunderts Halt machen. Sie befanden sich einige Zeit im Besitze des Hofjuweliers Von Klinkosch.[2])

---

[1]) Hierzu Kleine Galeriestudien, Bd. I, 211. Kleine farbige Nachbildung bei Storffer; im Theatrum artis pictoriae als „Jordans" (Taf. 91). Dieselbe Composition, die wohl auf Rubens zurückgehen mag, ist copirt auf dem Bilde Nr. 807 der Münchener Pinakothek. Sie ist eine Zeit lang von Rooses (l'oeuvre de Rubens, IV, S. 80) auf Jan Lys bezogen worden. Ohne Zweifel hat Rooses seither diese unhaltbare Ansicht aufgegeben. Michiel's „Catalogue des tableaux et dessins de Rubens" (1854) kennt das Bild in München als Nr. 1099.

[2]) In der Literatur gibt es manche flüchtige Angabe über diese Bilder. Ich hoffe, Genaueres bieten zu können.



Fr. Solimena: Ueberreichung des Inventars der Stallburggalerie.
Nach der Radirung im Prodromus.

Tafel 8 enthält in der oberen Hälfte als Hauptstück Reni's Taufe Christi. Oben beiderseits symmetrisch angebracht, vier Giordanos mit Darstellungen aus dem Marienleben Sie sind noch heute in Wien. Mitten oben eine Gruppe von Tizian'schen Bildern, darunter die Kirschenmadonna, Zigeunermadonna und der Tamburinschläger. Unter der Taufe Christi die Jahreszeiten des Reni. Seitlich Werke von Tizian, Palma, Veronese, Dosso Dossi, Feti. Rechts unten Veronese's Estherbild, das später nach Florenz gelangt ist. Wir bildeten es oben (auf S. 161) ab mitsammt dem Rahmen, wie er im Prodromus dargestellt ist. Links unten Rubens-Sneyders: Jagd auf den kalydonischen Eber. Noch jetzt in Wien.

Die 9. Platte bringt unter anderem auch zwei Werke von Frans Floris: Halbfiguren eines Falkners und einer dicken Dame. Auf allerlei Umwegen ist eines dieser Bilder nach Braunschweig gewandert. Schiavone's Grablegung, jetzt in Dresden, kommt auf derselben Tafel vor, die, wie ich vermuthe, unten mitten auch jenen Rembrandt abbildet, der in der Galerie Leopold Wilhelm inventarisirt war.

Die 10. Tafel weist in der obersten Reihe einen Holbein (richtig Joost van Cleve) auf, der seither in die Ufficiengalerie gekommen ist.[1]) Carpione's Heilige Katharina von Engeln getragen, haben wir schon in einem früheren Abschnitte kennen gelernt. Nicht uninteressant ist es, hier noch ein weiteres Bild vorzufinden, das später nach Florenz ausgewandert ist. Rechts etwa in halber Höhe gewahrt man auf der vorliegenden Tafel jenes merkwürdige Breitbild mit einer

[1]) Die Benennung Joost van Cleve stammt meines Wissens von C. Justi. Vgl. hierzu Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen 1895 „Der Fall Cleve". Dort auch eine Abbildung des Florentiner Cleve.

heute noch unklaren Darstellung, das in Florenz bald als Giovanni Bellini, bald als Basaïti angesehen wird.[1])

Auf Tafel 11 vielerlei Bassanos (die auch auf den früheren Blättern zu Hauf vorkommen). Unter den kleinen, sehr schlecht charakterisirten Bildern, die in der Mitte der Platte zusammengedrängt sind, kann man das Brustbild eines heiligen Mönches (Aloisius) bemerken, das als Van Dyck gegenwärtig in der ungarischen Landesgalerie hängt. Sonst meist bekannte Venezianer aus der Galerie Leopold Wilhelm. Unten Jan Massys: Lot und seine Töchter, sowie Chr. Leux: das Stillleben mit dem Engel; beide Bilder noch heute in Wien.

Die nächste Tafel zeigt mitten gegen oben Giorgione's Selbstbildniss, das aus der Galerie Leopold Wilhelm stammt. Darüber unklar gezeichnete Köpfe von Tintorett, Rubens, Mayr und mitten darunter Ulrich Mayr's Apostel Philippus von 1653. Unter den Verschollenen dieser Tafel sind Giorgione's Raub der Europa und Tintoretto's Landschaft mit Rindern, die beide ehedem der Brüsseler erzherzoglichen Galerie angehört haben.

Zu Tafel 13 sei angemerkt, dass hier jenes Gemälde Solimena's vorkommt, das wir oben abgebildet haben (S. 185). Als Hauptbild der oberen Hälfte bemerken wir Veronese's Deckenbild mit Curtius, das später lange Zeit im oberen Belvedere (I. Stock, Saal VII) als Zierde des Plafond in Verwendung war. Lützow hat es als Textbild in sein Belvederewerk aufgenommen (S. 21). Hier haben wir

[1]) Aufklärungen über die Darstellung, die dem talmudistischen Kreise angehört, sind von Dr. G. Ludwig zu erwarten, der sich mit dem Studium des Bildes eingehend befasst hat.

wieder einen ehemaligen Bestandtheil der Galerie Leopold Wilhelm vor uns. (Inventar von 1659, Nr. 423.) Unten Giordano's Austreibung der Hagar.

Tafel 14 zeigt als auffallendste Stücke die beiden jungen Prinzen von der Pfalz, allbekannte Werke des Van Dyck, und den Samson desselben Meisters, mehrere Bassanos, den Moses von Valentin, die Landschaft von Guillaume de Heusch, alle aus der Wiener Galerie bekannt.

Auf Tafel 15: Viele Bilder, die uns geläufig sind, angeordnet um das grosse Dreikönigsfest von Jacob Jordaens. Manches andere schwer zu deuten und einstweilen nicht wieder zu finden. Zu dem Einsiedler im Baumstamme gibt Storffer's Werk den Namen Resenfeld. Ein derlei Bildchen, freilich von anderem Format, findet sich in der Accademia zu Venedig. Rechts unten eine Landschaft mit dem jungen Tobias, die jetzt in den Räumen der Bassanos Platz gefunden hat.

Tafel 16 gruppirt sich um den Bacchuszug des Maert. v. Heemskerck. Wieder allerlei Bilder, die nicht mehr in der Galerie vorhanden sind.

Die 17. Platte hat als Hauptbild Guido Reni's Darstellung im Tempel, ein bekanntes Bild der Wiener Galerie. Darunter Er. Quellinus: Achill unter den Töchtern des Lykomedes, schon oben erwähnt. Links davon ganz klein jenes Bild von G. Seghers, Paul de Vos, Cornelius de Vos und Anderen gemeinsam gemalt, das jetzt in der Pfarrkirche zu Laxenburg untergebracht ist. Links weiter oben eine vielfigurige Grablegung von Lorenzo Lotto, deren weitere Schicksale ich nicht kenne. Rechts etwas unter halber Höhe zwei Landschaften, die nach meiner Erinnerung identisch sind mit zwei Bildern des Bernard de Ryckere in

Storffer's Miniaturenwerk. Eines dieser Bilder kam nach Pest,[1]) das andere ist verschollen.

Auf Tafel 18 viel Verschollenes. In seinen Schicksalen zu verfolgen ist Tizian's Diana, die den Actaeon verfolgt. Wir wissen um das Bild, das sich in Brüssel beim Erzherzog Leopold Wilhelm befunden hat. Rechts ganz klein, das venezianische Bild mit den drei Köpfen, das ich für Pordenone halte, gegen rechts Lomazzo's Selbstbildniss. Es ist wie das vorher erwähnte Bild noch in der Galerie vorhanden.

Allerlei bekannte Bilder auch auf Tafel 19. Rechts Tizian's Madonna mit den heiligen Knaben und Sanct Antonius, die seither in Florenz Platz gefunden hat.

Tafel 20 ist übervoll. Zwei grosse Rubens und ein Poussin beherrschen den Eindruck. Ausserdem Dutzende kleiner Radirungen, deren Vorbilder noch in Wien sind. Das Reitertreffen des Palamedesz erscheint unter dem wunderlichen Namen eines „P. Paul Medes". Rechts der Orpheus des Giorgione und die kleine Kreuzschleppung des Tintorett, welche beide als verschollen gelten können. Auch dem signirten Ochterfelt von 1652, der auf dieser Platte des Prodromus vorkommt, habe ich vergeblich in nahen und fernen Galerien nachgespürt.[2])

Auf der nächsten Tafel viel Bekanntes, z. B. Rubens: Selbstbildniss, sein Ambrosiusbild; viel Unkenntliches unter den kleinen Bildnissen. Einiges Verschollene und einiges Weggeschenkte. Zu den Verschollenen gehören der Giorgione: Landschaft mit der Findung des Parisknaben und desselben

[1]) Vgl. Kleine Galeriestudien, I, S. 153.

[2]) Dargestellt ist die Rast einer vornehmen Gesellschaft im Gebirge. Einer Dame, die vom Pferde gestiegen ist, wird von einem Kinde etwas dargebracht. Links düsterer Wolkenhimmel.

Landschaft mit der Mordscene. Wir sehen beide Bilder hier zum letztenmale. Dann verschwinden sie im Dunkel einer unklaren Inventarisirung. Ganz unten zwei Architekturbilder des Oberstwachtmeisters Niffo, die sich mit Bestimmtheit in der Wiener Akademie nachweisen lassen. Links über dem einen Niffo ganz klein ein ovales Bildniss, das unserem Philipp IV. von Velasquez in der Wiener Galerie entsprechen dürfte.

Die Hauptbilder der 22. Tafel sind die nackten Kinder des Rubens und Karl Loth's segnender Jacob. Auch Tizian's flötenspielender Hirt bei der nackten Schäferin nimmt eine ziemlich auffallende Stelle ein. Ganz oben der sogenannte Raffael: Christus und die Samaritanerin am Brunnen. Sonst noch zwei Polidoro veneziano, von denen nur einer mehr in der Wiener Galerie wieder zu finden ist. Unten links ein Stück des Bellinesken Altarwerkes, dessen Bestandtheile bei Leopold Wilhelm waren.

Auch die 23. Tafel bringt Beiträge zu diesem Altarwerk. Viele Bilder als Palma; ein Sebastian von Giovanni Bellini aus der alten Brüsseler Hofgalerie. Wir kennen dieses Bild aus dem Theatrum des Teniers. Rechts eine angeblich Lionardo'sche Madonna mit der heiligen Anna, ein Bild, das in der Zeit von 1721 bis 1723 aus Prag nach Wien gekommen ist. Als Hauptbild steht M. Cocxie da mit Adam und Eva (vor dem Sündenfalle). Dieses grosse Bild wird vollständig umrahmt von zwanzig kleineren, unter denen man rechts oben den Kaiser Maximilian I. mit ziemlicher Sicherheit erkennt. Unfern davon ein vielleicht römisches Bild mit der Halbfigur eines Hirten. Vorgebeugte Gestalt. Der Kopf ruht auf dem linken Arme. Vermuthlich ist dieses Gemälde als Geschenk an Baron Bruckenthal gelangt und somit gegenwärtig in Her-

mannstadt zu suchen. Unten beiderseits je eine ganze Figur, die unschwer mit den grossen Ambergers der heutigen kaiserlichen Galerie zusammengereimt werden.

Tafel 24 ist durch Cocxie's Adam und Eva (nach dem Sündenfalle) beherrscht. Wieder ist dieses Hauptbild von kleinen Stücken umgeben. Rubens, Romanino sind darunter zu erkennen. Links gegen oben die Maria Tizian's, die Erzherzog Leopold Wilhelm vermuthlich aus Buckingham's Sammlung erworben hat. Rechts ein Göttermahl, noch heute in der Galerie, das noch zu besprechen sein wird.

Auf der oberen Hälfte der 25. Tafel bildet Hendrick de Clerck's Urtheil des Paris ein bedeutsames Mittelstück, das von Gottsched'schen Versen begleitet wird. Zu beiden Seiten „Peter Paul" Strudel'sche Deckenbilder mit Kinder engeln. Links das Rubens'sche Bild mit Philemon und Baucis (hier als Jordaens), weiter unten der Johannesknabe vom „Prete Genuese", ein Bild, das jetzt als (angeblicher) Murillo zu den beliebtesten Stücken der Wiener Galerie gehört.[1])

Tafel 26 ist die letzte, die Gemälde abbildet; dann folgt grosse und kleine Plastik. In der unteren Hälfte der 26. Tafel sieht man vier Allegorien der vier Elemente. Beigefügt ist die Schrift „Johannes Brueghel pinx(it) 1656 v. Prenner del(ineavit) et incidit". Es sind Landschaften mit unzähligen Einzelheiten, ganz im Stile des älteren Jan Brueghel. Die Jahreszahlen im Prodromus sind keineswegs zuverlässig, und es könnte recht wohl auf einem der Bilder 1616 oder irgend eine andere Zahl gestanden haben, die sich mit der Lebenszeit des Sammet-Brueghel in Einklang setzen liesse.

[1]) Es ist nicht ganz sicher, ob Prete oder Frate gelesen werden muss. Jedenfalls ist Strozzi gemeint.

War 1656 richtig gelesen, so muss man diese beachtenswerthen Werke dem jüngeren Jan Brueghel zutheilen. Wohin die Bilder seither gekommen sind, ist noch unklar. Diese Folge ist gelegentlich mit der zu den fünf Sinnen von Jan Brueghel zusammengeworfen worden, die uns oben begegnet ist. In irgend welchen Wiener Privatbesitz, was behauptet worden ist, sind diese vier Elemente nicht gekommen. Nr. 902 bis 905 der Dresdener Galerie bringen genau dieselben Darstellungen, die nach Woermann's Angabe auch anderwärts vorkommen.[1])

Die meisten der Bilder in der oberen Hälfte der Tafel sind bald in der heutigen Wiener Galerie aufgefunden, so Bordone's grosses Architekturbild (hier als Guilio Romano), das Vogelschiessen in Brüssel von Teniers, die Copie nach dem Erasmus des Holbein, darüber von Rubens: Cimon und Iphigenia, links der grosse Fischmarkt von Van Es, rechts Christus auf dem Fischmarkte aus der Schule des Rubens (ein Bild aus der Galerie Buckingham). In der Reihe kleinster Darstellungen darüber wird man links das Bildniss von Fr. Hals gewahr, das augenscheinlich schon damals schief im Rahmen sass. Auffallend ist auch der bekannte Greisenkopf des Rubens. Oben die Kreuzschleppung von Spagnoletto.

[1]) Ich habe die Frage, bei der mir im Vergleichen manche Gedächtnissfehler vorgekommen zu sein scheinen, nicht selbst überprüft, und stelle nur fest, dass sich, so weit ich mein Material überblicke, in Wiener Privatbesitz diese Bilderreihe nicht vorgefunden hat. Die Brueghels bei Klinkosch waren bestimmt andere Darstellungen. Die vier Elemente aus der Stallburg waren noch 1796 in der kaiserlichen Galerie.

Wer alle gemalten, radirten und geschriebenen Inventare und die übrigen Quellen zur Geschichte der Galerie Karl's VI. zusammenfasst, gewinnt eine recht lebhafte Vorstellung von dem glänzenden Reichthum dieser Sammlung. Wir finden da einen grossen Theil der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm wieder. Etwas Weniges deutet auf ehemaligen rudolphinischen Besitz, wie Dürer's Madonna mit der angeschnittenen Birne und eine noch weitere Nennung des Nürnberger Meisters.[1]) Das Vorkommen eines H. v. Achen und Spranger weist nach derselben Richtung. Indes waren die meisten geretteten Bilder der rudolphinischen Kunstkammer zur Zeit Karl's VI. sicher in der Schatzkammer und nicht in der Stallburggalerie aufbewahrt.

Noch begegnen wir im Bilderbesitze Karl's VI. zahlreiche Nummern, die bisher in der Galeriegeschichte nicht aufgetreten sind. Dies mag so zu erklären sein: entweder waren sie überhaupt erst unter Karl VI. in den Besitz des Kaiserhauses gelangt, oder wir haben ihre Erwerbung während der Regierungszeit der unmittelbaren Vorgänger Karl's VI. übersehen. Nur in den wenigsten Fällen wird ein zwingender Nachweis für den genauen Zeitpunkt der Erwerbung zu erreichen sein. Begründete Vermuthungen helfen uns indes über manche Schwierigkeiten hinweg.

Man darf wohl annehmen, dass der kunstsinnige Kaiser Karl VI., dem Wien eine Blüthezeit der Baukunst verdankt, und der so eifrig bedacht war, die Hofgalerie glänzend und prächtig aufzustellen, auch durch Ankäufe für die Galerie seine Kunstliebe bethätigt hat. Wenn es auch scheinen will, dass Karl VI. mehr die Förderung der zeitgenössischen Maler

[1]) Bei Storffer sind Nr. 5, 19 und 119 von Dürer.

als das Sammeln alter Bilder im Auge behielt, wird die Annahme doch nicht fehlgehen, dass er mehrere bedeutende Stücke von älteren Meistern für die Galerie angekauft hat. Rubens und Rembrandt mögen hier genannt werden, von denen einige Bilder im Kunstbesitze Karl's VI. vorkommen, die weiter zurück bisher nicht in kaiserlichem Besitz nachgewiesen werden konnten.

So gut wie sicher gehen wir, wenn wir den Zuwachs zur Galerie betrachten, der von den Wiener Hofmalern herstammt. Unter den Kammermalern Karl's VI. waren einige Kräfte, die man nicht unterschätzen darf, wie Baron Peter Strudel (schon unter Leopold I. und Josef I. Hofmaler),[1] der kühn erfand und überaus flott malte, wie Heinitz v. Heinzenthal (seit 1713 am Hofe) und Jacob van Schuppen (seit 1723). Als faustfertige Maler waren auch Georg de Hammilton (zwischen 1721 und 1728), Philipp Ferdinand de Hammilton (seit 1729) und Martin Mytens (seit 1732) am Hofe. Sonst schufen noch viele andere Maler um jene Zeit in Wien, unter denen Daniel Gran, Rottmayr und der ältere Altomonte besonders hervorragen. Franz Stampart malte 1733 die Kaiserinwitwe Amalie von Braunschweig-Lüneburg (geb. 1673, gest. 10. April 1742),[2] und ein Bildniss Karl's VI. aus dessen letzten Jahren muss gleichfalls erwähnt werden.

---

[1]) Von ihm sagen zwei schaudererregende Verse im Prodromus:
„Man solt ja Strudl auch mit diesen Künstlern preisen,
Die Kunst thät ihm die Pfort' zum Adelsstande weisen."

[2]) Dieses Bildniss ist vermuthlich auf dem Umwege über die Sammlung Kaunitz in das mährische Schloss Jarmeritz gelangt. Der Name des Malers und die Jahreszahl finden sich auf der Rückseite (nach gütiger Mittheilung des Herrn Directors Osk. Giesl).

Für uns sind diese Maler augenblicklich in dem Sinne interessant, als Werke ihres Pinsels, damals zu Zeiten Karl's VI., in den kaiserlichen Gemäldebesitz aufgenommen wurden. Schlager theilt nach urkundlichen Quellen mit, dass Strudel für den Hof gearbeitet hat, und Radirungen nach vieren seiner Deckenbilder in der Stallburg haben wir auch schon im Prodromus kennen gelernt. Er scheint mit Franz Werner Tamm befreundet gewesen zu sein, der, wie es heisst, gelegentlich vom Hofe beschäftigt wurde.[1])

---

[1]) Zu den Wiener Künstlern dieser Zeit vgl. neben Schlager's Materialien besonders Ch. L. v. Hagedorn's „Lettre à un amateur de la peinture" (Dresden 1755, Text und die Nachträge), Füssli's grosses Künstlerlexikon, G. Fanti's Katalog der Liechtenstein-Galerie. Auch die Literatur über die Geschichte der Wiener Akademie kommt in Frage. — Neuere Literatur: Kabdebo im Beiblatt der Wiener Abendpost von 1879, Nr. 7, 8 und 9. — Zu Strudel auch Füssli's Annalen, II, S. 6 ff. und 20. — Zu Tamm auch das Hamburgische Künstlerlexikon von 1854, das in diesem Falle übrigens starke Anleihen bei Füssli macht. — Daniel Gran ist durch A. Ilg besonders studirt worden, der schon 1879 einen zusammenfassenden Artikel über diesen Künstler veröffentlicht hat („Beilage zur Wiener Abendpost 1879, Nr. 236 vom 13. October"). 1886 folgte ein Vortrag im österreichischen Museum für Kunst und Industrie (vgl. die Mittheilungen dieses Museums von 1887, die ersten Hefte). 1889 äusserte sich Mörath über Gran im Monatsblatte des Wiener Alterthumsvereines (in Nr. 9 vom September). An die einzelnen Werke, meist sind es Fresken, knüpft sich eine reichliche Literatur, die hier nur summarisch erwähnt werden kann. — Joh. Mich. Rottmayr war, gleich Gran, mehr als Freskant, denn als Oelmaler thätig. Neben der angedeuteten allgemeinen Literatur vgl. über ihn auch Keyssler's Reisen (zu den Fresken in Pommersfelden), Lipowsky: Bayerisches Künstlerlexikon (1810), Dlabacz: Künstlerlexikon für Böhmen (1815), neuestens A. Ilg: „Die Fischer von Erlach", S. 584 f. Rottmayer ist im Salzburgischen Lauffen geboren 1652 (nicht 1660, wie es sonst auch heisst); der Todestag ist 25. October 1730. Bei

Einige der Tamm'schen Werke, die Engerth verzeichnet, mögen schon zu den Lebzeiten des Künstlers, also vor 1724, angekauft worden sein. (Uebrigens fehlt Tamm im Prodromus). Andere wurden, wie wir noch sehen werden, durch Tausch etwa 50 Jahre später erworben.

Von Heinitz weiss man bestimmt, dass er unter Karl VI. für den Hof gemalt hat, wo er ja auch „Galerie- und Kunstkammer-Inspector" war.[1])

Jacob van Schuppen, der bedeutendste in der ganzen Gruppe, ist in der kaiserlichen Galerie durch zwei Bildnisse vertreten, von denen das Porträt des Ignaz Parrocel wohl vor 1722 (also vor dem Todesjahre Parrocel's) entstanden und noch unter Karl VI. in die Galerie gekommen sein mag, 1733 waren in der Stallburg grosse Deckengemälde von seiner

Lanfranconi in Pressburg war ein signirter Rothmayr von 1691. Eine Menge besonderer Literatur zu den einzelnen Fresken und Staffeleibildern bleibt hier weg. Im Allgemeinen notire ich noch: Mittheilungen der k. k. Centralcommission für Erforschung und Errichtung der Kunst- und historischen Denkmale, n. F., XIX, S. 158 f. — Von Martino Altomonte ist vielmals die Rede in den kunstgeschichtlichen Arbeiten von A. Ilg, ferner bei Albin Czerny in „Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian". Aus der älteren Literatur nenne ich das Wienerische Diarium von 1776 (Nr. 36), Hormayr's Archiv 1826, S. 528, 555, K. A. Baader's Reisen durch verschiedene Gegenden Deutschlands, I, 145. — Altomonte hat auch radirt. Auf Einzelnes kann ich hier nicht eingehen.

[1]) Schlager, S. 68, ferner Küchelbecker: allerneueste Nachricht . . (Hannover 1730), S. 186, 883, und „Das merkwürdige Wienn" (Frankfurt und Leipzig 1744), S. 7, neuerlich Kabdebo: Siegel und Monogramme von Oester. Künstlern, Taf. 2, A. Ilg: Prinz Eugen von Savoyen als Kunstfreund, S. 36. Nach einer alten handschriftlichen Eintragung (im Nagler'schen Künstlerlexikon, Exemplar der Ambrasersammlung) ist Heinitz am 28. Mai 1742 gestorben. Vgl. auch Jahrbuch, Bd. VII, und Mittheilungen der k. k. Centralcommission 1891, S. 145.

Hand zu sehen. Späterhin (wir greifen in der Zeit voraus) malte er Bildnisse für den Hof.[1])

Die beiden genannten Hammilton haben gleichfalls für den Hof gearbeitet und vermuthlich hat schon Karl VI. von ihnen Bilder gekauft, auch wenn in den Verzeichnissen der Stallburggalerie der Name Hammilton nicht vorkommt.[2])

Seit 1735 ist auch Johann Gottfried Auerbach unter den karolinischen Hofmalern zu finden. Er porträtirte den Kaiser selbst. Ein Bildniss Karl VI. von Auerbach ist noch heute in der Wiener Galerie zu sehen (E. 1442).[3])

---

[1]) Bildnisse der Kaiserin Maria Theresia und ihres Gemahles Franz von Lothringen (eines davon oder beide signirt) befanden sich nach einer privaten Mittheilung, für die ich nicht unbedingt einstehe, vor einigen Jahren zu Zevenaar in Holland in Privatbesitz. Mehrere Bilder von der Hand des Künstlers sind in den Wiener Kirchen (z. B. eines in der Karlskirche) zu finden, woran sich eine reiche Literatur knüpft, die hier übrigens wegbleiben kann. Auch wird nicht im Einzelnen angeführt, was über J. v. Schuppen als Director der Wiener Akademie der bildenden Künste geschrieben worden ist. Als Schüler Largillière's hat er Aufnahme in Lejeune's Guide de l'amateur de tableaux gefunden. Auch Wauters in der Peinture flamande widmet dem Künstler einen Abschnitt. Die Plafondbilder Van Schuppen's in der Stallburg sind bei Storffer genannt. Hierzu Perger in Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines, VII, S. 147 f. — Ueber den Künstler äussern sich auch Füssli's Annalen, I, S. 11 f. — Was das Parrocell-Bildniss betrifft, so ist die Benennung des Dargestellten wenigstens bis 1781 zurück zu verfolgen. Dieses Bildniss war in die Mechel'sche Aufstellung der Belvederegalerie mit aufgenommen.

[2]) Die meiste Literatur zu den Hammiltons ist zusammengestellt in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, Neue Folge, XVII, S. 145, und im Repertorium für Kunstwissenschaft XII, 50.

[3]) Bei Auerbach mache ich auf das aufmerksam, was leicht übersehen wird, nämlich auf die allerletzten Nachträge zu Füssli's

Strudel war seit 1713 oder 1714 verstorben. Die übrigen der im Text genannten Künstler: Heinitz, Van Schuppen, Auerbach und die Hammilton reichen aus der karolinischen Periode in die Zeit Maria Theresia's herein, wonach es um so schwerer fällt, den Zeitpunkt der Einreihung ihrer Werke in die kaiserliche Galerie anzugeben. Martin Meytens, oben vorübergehend genannt, fällt mit seiner Hauptthätigkeit in die Regierungszeit der grossen Kaiserin.

Möglicherweise hat Karl VI. auch Bilder von zeitgenössischen auswärts thätigen Künstlern angekauft. Man denkt da an Werke etwa eines Johann Ulrich Mayr († 1704), wie deren in der Stallburg aufgestellt waren, eines Christoph Ludwig Agricola († 1719), von dem seit etwa 1781 ein Bild in kaiserlichem Besitze nachzuweisen ist, ferner an Bilder Johann Ph. Lembke's († 1713), an solche der

---

grossem Lexikon, S. 190 f. Ein Bildniss der Kaiserin Elisabeth Christine, von Auerbach 1727 gemalt, ist von A. J. Schmutzer als Titelbild gestochen für „Das merkwürdige Wienn" (Frankfurt und Leipzig bei Joh. Paul Krauss 1744). — In zweiter und dritter Linie stehen folgende Hofmaler, die bei Schlager (Materialien, S. 35 ff.) genannt werden; Joh. Ant. Nägelein, J. F. Härl (auch Hörl, Comödienmaler, Hofbauamtsmaler), Joh. Friedr. Fischer, J. Fr. Hack, Joh. Adalb. Cratochwill und Anna Cratochwill, Abraham Godyn. — Schlager nennt noch als Maler, die nicht Hofkünstler waren: A. Mauro, einen Theatermaler, Ferd. Galli (Bibiena), Architekten und Maler (an und für sich berühmt, aber nicht als Schöpfer von Galeriebildern), Joh. Caj. Fanti (bekannt als Frescomaler), endlich den Martin Altomonte, bei dem zum Jahre 1732 beigefügt steht, „mahlt bei St. Stephan und in der Karlskirche". Von Altomonte ist schon gesprochen worden; unter den übrigen ist wohl Godyn der tüchtigste, doch berührt er unsere Arbeit so wenig, dass ich von der Aufzählung der Godyn-Literatur absehe.

Maria Sibylla Merian († 1717), des Johann Peter Brandl († 1739).

Bei B. Denner wurde unter Karl VI. ein Bild gekauft und eines bestellt.[1])

Ziemlich wahrscheinlich ist es, dass von den zeitgenössischen Wienern Bilder angekauft worden sind. Landschaften von Anton Feistenberger kommen im Stampartschen Theatrum vor, wie denn auch der Prodromus diesen Namen nennt. Auch Josef Feistenberger's Bilder scheinen zu Karl VI. Zeit in die Galerie gelangt zu sein. Rechnen wir Jan Peeter van Bredael seines Wiener Aufenthaltes wegen hierher, so lässt sich auch von den Bildern dieses 1735 zu Wien verstorbenen Meisters annehmen, dass sie schon unter Karl VI. in die kaiserliche Galerie gekommen sind.

Dass Solimena's Pinsel für den Hof thätig war, ist schon oben besprochen worden. Mehrere Werke dieses Künstlers sind im Prodromus radirt, wo auch der Name im Künstlerverzeichniss vorkommt.

Nicht zu übersehen ist ein Geschenk des Papstes Clemens XI., das vor 1721 an die Kaiserin Elisabeth Christine, Gemahlin Karl's VI. kam. Es ist die kleine Madonna von Raffael, die späterhin den Namen Madonna Esterhazy erhalten hat. Sie ist nicht lange in der Hofburg geblieben was noch zu erörtern sein wird.[2])

Eine Bereicherung des kaiserlichen Gemäldebesitzes erfolgte ohne Zweifel auch nach dem Tode des Prinzen Eugen

---

[1]) Vgl. Füssli's Lexikon und weit ausführlichere Nachrichten im Hamburger Künstlerlexikon nach guten Quellen, die auch genannt sind.

[2]) Hierzu Kleine Galeriestudien, I, S. 217 ff., mit Abbildung und Literaturangaben, zu denen ich nachtrage: Repertorium für Kunstwissenschaft, V, 79, und VII, 229 f.

1736. Nicht als ob die berühmte Galerie des grossen Feldherrn in Wien geblieben wäre (sie ist vielmehr von der Nichte und Erbin des Prinzen nach Turin verkauft worden), sondern dadurch, dass mit den Eugen'schen Gebäuden dem Stadtpalais und dem Belvedere manche decorative Bilder mit erworben wurden, u. a. auch eine Reihe von Schlachtenbildern des Ignaz Parrocel. Wir werden noch mehrmals an sie herantreten.

Der Eindruck, den wir heute von dem ganzen Gemäldebesitz Karl's VI. erhalten, ist ein merkwürdig schillernder, oft beunruhigender. Bald sind wir zu Hause, wie in der jetzigen Wiener Galerie, bald stehen wir vor Räthseln, bald führt uns die Erinnerung in ferne Galerien. Denn Vieles ist seither von all dem Bilderschatz fortgekommen. Manches hat nur den Standort gewechselt, ist aber kaiserlicher Besitz geblieben, anderes ist seither verschenkt, verkauft, geraubt, in einem Falle sogar gestohlen worden. Es wäre an der Zeit, eine grosse Einzelstudie über den gesammten Gemäldebesitz Karl's VI. im Zusammenhang mit den Kunstbestrebungen des genannten Kaisers auszuarbeiten. Nur ist hier nicht der Platz dafür. Eine Skizze musste genügen, um anzudeuten, was für Bilder die Stallburggalerie in der Zeit von ungefähr 1720—1740 enthalten hat und was in jener Periode zum älteren Gemäldebesitz hinzugekommen ist.

Der Bestand der Galerie blieb nicht lange derselbe. Unter Kaiserin Maria Theresia gab es eingreifende Veränderungen im gesammten kaiserlichen Besitze an Bildern in Wien und anderwärts. Diese Zeit der Wandlungen und des beständigen Umformens soll uns nun beschäftigen.

In Prag hatte die kaiserliche Galerie unter Maria Theresia eine starke Einbusse zu erleiden. Man kennt den Stand des Prager Gemäldebesitzes nach den Inventaren von 1718, 1737. In den Jahren 1742, 1743 und 1749 nun, in Folge der ungeheueren Kosten für die schlesischen Kriege, wurde ein Verkauf an den sächsischen Hof für gut befunden.[1]) Viele werthvolle Bilder wanderten damals fort. Ich nenne nur Einiges, und zwar meist in Gruppen, deren auffallendste die der Werke des Feti ist. Zum mindesten zehn Bilder dieses Meisters kamen damals nach Dresden. Viele derselben haben wir schon als ehemalige Bestandtheile der Galerie Buckingham kennen gelernt. Dann ist eine Gruppe zu nennen, die damals rundweg dem Paolo Veronese zugeschrieben war; nach Tizian ferner die Venus mit dem Spiegel und Christus in Emaus. Dem Michelangelo war die schon erwähnte Ketzerverbrennung zugeschrieben. Ein Andrea del Sarto (mystische Verlobung der heiligen Katharina) war darunter.

Allerlei Niederländer gingen damals denselben Weg nach Dresden: Bilder von Massys, Pourbus, Momper. Von Rubens die Wildschweinjagd (aus Besitz Buckingham und Leopold Wilhelm), Rubens Junge Frau mit Schleier, Rubens Ansicht des Escorials, zwei Van Dyck, mehrere Peeter Snayers, P. v. Bloemen, Jasper Broers, d'Arthois, Achtschellinck, Huysmans. Noch füge ich hinzu: den Zahnbrecher des Ger. Honthorst (aus Collection Bucking-

[1]) Vgl. Hübner's Katalog der Dresdener Galerie; Perger, a. a. O., S. 152; Svátek, Culturgeschichtliche Bilder aus Böhmen, S. 265. Engerth verschweigt diese Angelegenheit. S. neuerlich Woermann's Dresdener Katalog von 1896, Einleitung, S. 12, und die Noten zu den Bildern, deren Nummern die nächste Anmerkung mittheilt.

ham, dann Leopold Wilhelm), einen Marienhof, zahlreiche Mierevelt, mehrere Wouwerman, einen Berchem, zwei Moucheron, einen Everdingen, einen Skreta, zwei Rut-hart, zwei Wenzel Lorenz Reiner.[1]) Es waren weit über hundert treffliche Bilder. Einzelnes, z. B. die zwei Reiner, war schon 1739 nach Dresden verkauft worden.[2])

Der Abgang wurde späterhin wieder einigermassen ausgeglichen, wie aus einer Mittheilung bei Schottky hervorgeht.[3]) Die Anzahl der Bilder, die sich zu Maria Theresia's Zeiten in Prag befunden haben, ist sehr schwankend. 1762

---

[1]) Nach den folgenden Nummern des neuesten Woermann'schen Kataloges kann man die Reihe ergänzen: 74, 76, 96, 178, 181, 201 A, 232, 240, 261 A, 270, 274, 329, 350, 410, 412, 415 bis 425 (Feti), 465, 466, 490, 564, 804, 833, 868, 954, 962, 971, 983, 1034, 1038, 1040, 1108, 1111 f., 1117 f., 1121 f., 1127 f., 1140, 1148 ff., 1151 ff., 1163 f., 1166, 1168, 1175, 1192, 1251, 1276, 1314, 1316 ff., 1321, 1410, 1423, 1484, 1609, 1621, 1645 f., 1839, 1988, 2011 f., 2054, 2060, 2075 f.

[2]) So weit ich jetzt die verwickelte Angelegenheit überblicke, scheint ein früherer Verkauf von 1722, von dem Hübner spricht, ausgeschlossen, wonach Perger (a. a. O., S. 152) durch Hübner's Angabe irregeführt worden wäre. 1741 kamen (wie Woermann mir gütigst nach den Dresdener Galerieacten mittheilte) zwanzig Bilder durch Riedel aus Wien nach Dresden. Es steht nirgends ausdrücklich erwähnt, ob sie aus der kaiserlichen Galerie oder aus Privatbesitz stammten, und muss erst nach den Wiener Inventaren festgestellt werden, was damals aus der kaiserlichen Galerie fortgekommen ist. Einstweilen konnte ich keinen Nachweis erbringen. Die Ankäufe aus der Prager Galerie lassen sich nach den Prager Inventaren überprüfen, was übrigens noch nicht in allen Fällen geschehen ist. Hier liegt noch ein wenig bebauter Boden vor; Gegenstand für eine Einzelstudie, die ich wohl im II. Bande nachholen werde.

[3]) J. M. Schottky, Prag, wie es war und wie es ist, II (1832), S. 115 ff., und Perger, a. a. O., S. 151.

werden nur 237 Bilder verzeichnet, 1777 gibt es wieder 482 aufzuzählen. Dann kam das Meiste nach Wien, so dass geradewegs eine Verödung des Prager Schlosses eintrat.[1]) Schliesslich blieben nur wenige Bilder zurück, die entweder von geringem Werth oder ins Getäfel eingelassen waren. 1782 wurden die Reste der Galerie, zusammen mit einigen Ueberbleibseln der Kunstkammer des Kaisers Rudolf II. in Prag versteigert. Die Schätzung der einzelnen Nummern belief sich meist nur auf einige Kreuzer.[2]) Auf Statuen und kunstgewerbliche Gegenstände nehme ich hier keine Rücksicht. An Bildern war u. a. noch vorhanden: eine Miniatur von Wilhelm Baur, ferner ein Wasserfarbengemälde (laufender Bote) vom alten Brueghel, der Kopf eines Alten von Dürer, das gänzlich verdorbene Rosenkranzbild von Demselben, ein ehedem als Raffael geführter Salvator und eine Verkündigung an die Hirten von einem Bassano. Das Rosenkranzbild taucht einige Jahre später zu Prag im Stifte Strahow wieder auf; die übrigen Bilder scheinen in die Schönfeld'sche Sammlung und mit dieser aus Prag nach Wien gekommen zu sein. Wir hören noch von Schönfeld's Museum und dessen bewegter Geschichte.

Hatte es in Prag viele Veränderungen gegeben, so blieb Wien in dieser Beziehung keineswegs zurück. Ja dort wurde der kaiserliche Bilderbesitz so oft und eingreifend verschoben, vermehrt, verringert, dass die Stallburggalerie Karl's VI. sich

---

[1]) Vgl. Engerth nach den Urkunden im Prager Statthalterei-archive. Katalog, Bd. I, S. XLIII. Inventare von 1718, 1737, 1768, 1782 sind abgedruckt im Jahrbuche, Bd. X. Das Inventar von 1777 befindet sich im Oberstkämmereramte.

[2]) Jahrbuch, Bd. X, Jul. M. Schottky, Prag, wie es war und wie es ist, S. 121 ff., und Engerth's Katalog.

nach wenigen Jahrzehnten selbst nicht mehr ähnlich sah und allmählich in den zweiten Plan gerückt erscheint. Im Vordergrunde stehen die Verschiebungen innerhalb der Hofburg, das Heranziehen von Bildern aus den Provinzstädten, das Versenden an auswärtige Filialen und reichliche Ankäufe. Auch Geschenke, die bei allerlei Anlässen gegeben wurden und wieder einige Verkäufe bedingen Veränderungen im Bestande der Galerie.

1747 wurden viele Gemälde aus der Schatzkammer an die kaiserliche Galerie abgegeben. Andere folgten 1748, 1750 und 1751, 1758 und später in den Siebzigerjahren. Das Meiste wurde aus derselben Quelle im Jahre 1779 für die Galerie ausgewählt. Dafür wurden auch Bilder aus der Stallburg in die Schatzkammer gestellt, so dass in den späten Schatzkammerinventaren ein buntes Gemisch von Bildern verschiedenster Herkunft zu finden ist:[1]) manches aus der rudolphinischen Kunstkammer, manches aus der Galerie Leopold Wilhelm, auch manches, dessen frühere Schicksale heute noch unklar sind. So war es z. B. bisher nicht möglich, zu ermitteln, woher die Schachpartie von Lucas van Leyden, die im 18. Jahrhundert in der Wiener Schatzkammer verwahrt wurde, in kaiserlichen Besitz gelangt ist.

[1]) Vgl. Q. v. Leitner's Schatzkammerwerk, Anhang, S. 37 ff., 39 ff.; Engerth's Katalog, I, S. LII; Jahrbuch, Bd. X und XVI, und die oben gegebene Literatur über die Schatzkammer. Die letzte grosse Abgabe erfolgte am 27. December 1779. Häufig ist auch in den Acten für diese Uebergabe das Jahr 1780 genannt. Das Schatzkammerinventar von 1824 und aus den folgenden Jahren kommt für Gemälde so gut wie gar nicht mehr in Betracht. Für die Zeit gegen 1770 auch P. Math. Fuhrmann's historische Beschreibung von Wien (1770), und dazu Perger, a. a. O., S. 158 ff.

Dass dieses Bild seither auf dem Wege über Baron Werther's und Suermond's Sammlung nach Berlin ausgewandert ist, wurde schon in der Einleitung angedeutet.[1])

Das Inventar der Wiener Schatzkammer von 1773 (vorhanden im Oberstkämmereramte) enthält so viele nachträgliche Eintragungen interessanter Natur, dass wir nicht theilnahmslos daran vorübergehen dürfen. In der Abtheilung für „Bilder" finden wir sogleich zu Anfang Correggio's Jo (verworrenerweise als „Jupiter mit der Danae" eingetragen), dann Parmeggianin's Bogenschnitzer (noch als Correggio), den Ganymed, der als Correggio verzeichnet steht. Bei all diesen ist vermerkt, dass sie in die Galerie kamen. Dann gibt es da viele rudolphinische Hofmaler, wie Spranger, Johann v. Achen, Josef Heinz. Arcimboldo's Fratzen sind für Werke der Schule des Lionardo da Vinci angesehen worden.

Als Nr. 11 findet sich „Eine mittlere Landschaft, so einen Bauren Kirchtag representirt" von „Martin Cleef". Dieses Stück kam nicht in die Galerie. Später wurde es von Woltmann in der Prager Burg gesehen.[2])

Ein „Judicium Paradis"! (Urtheil des Paris) von Rottenhammer kam laut Randglosse in die Galerie, kann aber dort keine dauernde Aufnahme gefunden haben, da es von jener Zeit an verschwunden ist.

Nr. 7 und 19 waren Bildnisse von Reformatoren, die man dem Holbein zuschrieb. Sie scheinen niemals in die Galerie gelangt zu sein.

Einige Bassanos werden hier übergangen.

Ein P. Neeffs (Architektur) blieb ohne Notiz über die Aufstellung.

---

[1]) Jetzt in der Berliner Galerie als Nr. 574 A.

[2]) Woltmann, Mittheilungen der Centralcommission, 1877, S. 37.

In Nr. 46 erkennen wir sofort unsere Schachspieler von Lucas v. Leyden „Ein mittleres Stuck mit etwelchen Spiellern von Luca Cornellio V Leyden".[1])

Nr. 52 stellt sich als der Wasserfall von J. v. Ruisdael heraus, der noch jetzt in der kaiserlichen Galerie hängt (Eng. 1202). Die nachträgliche Notiz lautet denn auch „Gallerie".

Nr. 64 war „ein mittleres Stück, worauf der heilige Hieronymus mit etwelchen gespenstern" von „Bos". Eine Identificirung ist nicht ganz leicht, doch lässt sich mit Bestimmtheit sagen, dass damit nicht das Hieronymus-Triptychon gemeint ist, welches vor wenigen Jahren für die Galerie aus dem Vorrath geholt worden ist. Dieses hing 1773 noch in Venedig.

Nr. 84 ein „Raptus Centauri" von Rottenhammer ist noch heute leicht in der kaiserlichen Galerie aufzufinden.

Nr. 98 „Ein grosses Stück, so den Raptus Boreas mit der Euridice vorstellet" von Solimeno. Man sieht, dass Herr Schatzmeister ein abgesagter Feind humanistischer Studien war. Aber trotz der Confusion, die er da mit dem Nymphenraub des Boreas angestellt hat, findet man das entsprechende Bild des Solimena doch ohne Mühe im Prodromus und in der heutigen Galerie. Der Vermerk weist gleichfalls auf die „Gallerie".

Nr. 100. ein kleines Bild, eine „Zauberij vorstellend", von „Reinbrandt" ist nicht wiederzufinden. Auch die vier Jahreszeiten von Palma „mit verschiedenen Kindeln", auf vier Bilder vertheilt, wüsste ich nicht unter dem heutigen Wiener Bilderschatze nachzuweisen. Engerth nahm sie etwas willkürlich für die Bildchen des Johann König.(!)

---

[1]) Hierzu auch Jahrbuch, Bd. X.

Tizian's Stradabildniss steht dann wieder als sicherer Punkt fest.

Nr. 121. „Ein grosses Stück, welches das Panquet des Königs Balthasars in Babilon andeutet" von Erasmus Quellinus. Vermuthlich im Vorrath aufgerollt.

Zahlreiche Bilder, die als Werke eines „Kessel" genannt werden, bleiben völlig unklar.

Nr. 141. „Ein Stückel mit einem alten Mannskopf" von Albert Dürer harrt noch einer Commentirung.

Nr. 145. „Ein alter Weiberkopf", dem „Sutermann" zugeschrieben, ist, wie sich aus der lange festgehaltenen Benennung ergibt, jenes Bild von einem holländischen Monogrammisten  das noch gegenwärtig in der Galerie hängt.

Nr. 149. von Paudiss: alter Mann und Dudelsackpfeifer, kam in die „Gallerie" und ist noch heute ausgestellt.

Nr. 150. „Zwey kleine Landschaften" von „Brül" (P. Bril) dürften dieselben sein, die später jahrelang im unteren Belvedere hingen und jetzt in die Galerie aufgenommen sind.

Nr. 154 ist das bekannte Eigenbildniss der Sofonisba Anguissola.

Nr. 158. „Ein kleines unbekanntes Frauen-Porträt" von Amberger wird wohl in die Ambrasersammlung gelangt sein.

Nr. 160 ist leicht als das Bacchanal von Jan Thomas zu erkennen. „Gallerie" steht beigeschrieben.

Nr. 168 und 172 waren Kneller'sche kleine Damenbildnisse (vermuthlich die Bildchen, die jetzt als Lely gelten, neu 1093 f.).

Nr. 171. „Kleines Stück mit etwelchen Kindln" von Thomas.

Nr. 187. „Eine grosse Landschaft von Salvator Rosa. Von demselben Nr. 191 „ein mittleres Stück mit einer Seefahrt".

Nun folgen mehrere Saverys, darunter eine Landschaft mit Orpheus.

Nr. 197. „Ein (kleines Stück) auf welchem Ulysses und Circe" von „Peter Gaisen" (Gysels).

Nr. 200. „Eine kleine Landschaft mit flüchtigen Soldaten" von „Johann Pohl" (sicher Hans Bol).

Nr. 201. „Ein Deto, worauf ein Feuer, welches die Höll Vorstellet" von „Boos" (H. Bosch). Vermuthlich eines der kleinen Höllenbilder, die später im unteren Belvedere zu sehen waren.

Im Ganzen sind 202 Bilder verzeichnet, leider ohne Abmessungen oder Beschreibung des Gegenstandes, oft nicht einmal mit einem genügenden Titel.[1])

Zur Ergänzung dieser Angaben dient das Inventar der geistlichen Schatzkammer von 1773, das im Jahrbuch (Bd. XVI) abgedruckt ist und allerlei Gemälde anführt, die später (zu Ende 1779) in die Galerie gekommen sind. Ich nenne das Allerheiligenbild von Dürer (Nr. 32) und Perugino's Maria mit den zwei weiblichen Heiligen (Nr. 54), beide allbekannte Stücke der heutigen Wiener Galerie.[2])

[1]) Grosser Missbrauch wird mit dem Ausdrucke „ovidische Historie" getrieben, was übrigens auch in anderen Inventaren aus jener Zeit zu beklagen ist.

[2]) Ueber die Bilder, die umgekehrt aus der Galerie in die Schatzkammer gekommen waren, findet man Aufschluss im Jahrbuche, XVI, Reg. 12606 von 1751. Darunter waren zwei Neeffs, der angebliche Lionardo mit Herodias, eine Flucht nach Aegypten von H. Bol („Pohl"), Cariani-Correggio's St. Sebastian, Poelenburg's Verkündigung, eine Rauferei von „Zuccero" und „Die grosse höll nebts

Verschiebungen, zum Theile gar nicht im Einzelnen nachzuweisen, fanden dann auch dadurch statt, dass sich die Kaiserin nicht selten Bilder aus der Stallburg in ihre Gemächer schaffen liess. So bemerkt z. B. das Galerieinventar von 1772[1]) zu einigen Bildern, die damals noch in den „Galeriezimmern" waren, dass sie zur Kaiserin gekommen sind. Unter diesen Bildern war auch Liotard's schlafendes Mütterchen, jetzt allbekannt als Zierde des neuen Hofmuseums. Auch andere Werke des Liotard werden in demselben Zusammenhange genannt. Man kann vermuthen, dass die Kaiserin Bilder aus der Stallburg heranzog, wenn sie aus ihrem engeren Privatbesitze Bilder verschenkt hatte, und wenn es Lücken an den Bilderwänden auszufüllen gab.[2]) Auch aus der eigentlichen Stallburggalerie kamen Bilder zur Kaiserin. Es waren Bildnisse von ungenannter Hand und ein Porträt von der Rosalba Carriera.[3])

zweien Flügeln von Sammet-Prügl" (fast sicher der grosse H. Bosch, der jetzt in der Wiener Akademie hängt). An die damalige Trennung der geistlichen und weltlichen Schatzkammer sei nebenbei erinnert.

[1]) Vorhanden im Oberstkämmereramte. Es wird weiter unten des Näheren besprochen.

[2]) Im genannten Inventare von 1772 sind folgende Nummern mit Noten versehen, welche die Uebertragung in die Privatgemächer anzeigen: 780 „Eine Junge Manns-Person mit 3 Mägden, so mit Kastanien spielen vom Liodard", 781 „Ein gezeichnetes Marienbild von Bertoli unter Glass und mit Rahmen", 782 „Das schlafende Weib Vom Liodard in Amaille" (siehe oben). Ferner Nr. 783 bis 788 (Porträte), überdies ohne Nummer zwei Breitbilder „NB. auch 2 grosse Überzwergstück ohne Nr. von Liodard in Bastel". Bei vielen dieser Bilder war übrigens kein Malername genannt, so bei Bildnissen Nr. 838 und 839 bei einem „Winterbild auf Stein (oval)" Nr. 849, und einem Blumenstück 850.

[3]) Inventar von 1772, Nr. 337 und 338 und 360 („Porträt einer Erzherzogin" von der „Rosalba").

Weiterhin erfährt man aus derselben Quelle, dass vier religiöse Bilder ohne Künstlerbenennung (nach 1772) „anstatt des Frauenbildes von Van Teick zu J: M: der Keyserin gekommen" sind.[1])

Zu den Verschiebungen des Gemäldebesitzes gehört auch die Zuweisung von 23 Bildern, meist Porträts, aus der (geistlichen) Schatzkammer an „das k. k. geheime hausarchiv". Diese Verschiebung fand im Jahre 1758 statt.[2])

Zahlreiche Bilder scheinen zur Zeit der grossen Kaiserin als Geschenke weggegeben worden zu sein. Im Allgemeinen weiss man von mehreren Bildern, die an Kaunitz verschenkt wurden, wobei freilich nur eines mit Bestimmtheit nachzuweisen ist, und zwar Niclas Poussin's Belagerung von Jerusalem.[3]) Bei einem Bildnisse der Kaiserin Amalie, gemalt 1733 von Stampart, wurde oben die Vermuthung geäussert, dass es durch Kaunitzens Hände gegangen ist.

---

[1]) Note zu Nr. 529 bis 532, die wohl dem „Pater Norbert" abgekauft, oder von ihm gemalt waren. Im dünnen Exemplar desselben Verzeichnisses lautet die Note zu denselben Nummern: „NB. Letztere 4 Stück sind vom Pater Norbert und gehören Ihro Mayt: dem Kaiser" und als Transferirungsnote: „Zu I. M. der Kaiserin".

[2]) Das Verzeichniss der 23 Stück ist abgedruckt im Jahrbuche, Bd. XVI. Täusche ich mich nicht, so findet sich späterhin manches von diesen Bildern im unteren Belvedere.

[3]) In einem Act von 1781 wird auf die früheren Geschenke an Kaunitz angespielt. Leider ist das Verzeichniss der weggegebenen Bilder nicht mehr aufzufinden. Bei Passavant taucht die Nachricht auf, als sei die Madonna Esterhazy an Kaunitz gekommen. Ich halte diese Nachricht für ein Missverständniss. Bei Engerth und Grasberger wird damit wie mit einer Thatsache gerechnet, dass die Galerie Kaunitz hauptsächlich aus ehemaligen Bestandtheilen der kaiserlichen Galerie bestanden habe. Ich wüsste keinen Beweis für diese übertriebene Annahme beizubringen.

Bildergeschenke an Baron Bruckenthal sind oben schon mehrmals erwähnt worden. Man kann als erwiesen annehmen, dass ein Juwel holländischer Feinmalerei, der Raucher am Fenster von Frans van Mieris, von der Kaiserin an Bruckenthal geschenkt worden ist. Sehr wahrscheinlich ist derselbe Fall bei einem römischen Bilde mit der vorgeneigten Halbfigur eines Hirten und bei einigen kleinen Gouachebildchen von Frans Boels. Sie sind uns alle schon bekannt zum Theile aus der Galerie Leopold Wilhelm, zum Theile aus dem Prodromus. Aus der Prager Kunstkammer von 1621 kennen wir ferner ein Parisurtheil von H. van Balen, das doch wohl auch unter Maria Theresia an Bruckenthal gekommen ist; denn es findet sich bald im Bruckenthal'schen Museum.

Ausserdem wissen die Aufschreibungen im alten Inventar von 1772 noch von der Abgabe zweier Kobler'scher Bildnisse (Kaiser Franz I. und Kaiserin Maria Theresia) an „Kolowrat" und eines anderen Gemäldes an einen Herrn „von Hildebrand" (es war eine namenlose „Stiftung des heiligen Stephaniordens").

In hohem Grade wahrscheinlich ist es, dass bald nach 1772 zugleich mit einigen Zeichnungen[1]) und plastischen Arbeiten auch mehrere Bilder an die Wiener Akademie der bildenden Künste verschenkt worden sind, und zwar sind es zwei Architekturbilder von H. Niffo, die sicher aus der kaiserlichen Galerie überhaupt in die Wiener Akademie gelangt sind und bei denen die Vermuthung naheliegt, dass sie gerade damals fortgegeben worden sind.

---

[1]) Die Abgabe der Zeichnungen ist erwähnt in einer Nachtragsnotiz eines Inventars von 1772, das noch besprochen wird. Vgl. auch Lützow's Geschichte der Wiener Akademie, S. 60 f.

Es mag sein, dass unter Maria Theresia auch der kleine, unvollendete Raffael weggeschenkt worden ist, der später in der Esterhazygalerie nachweisbar ist und jetzt die Perle der ungarischen Landesgalerie bildet unter dem Namen Madonna Esterhazy.

Lediglich meine Vermuthung ist es, ein kleines Bild von W. Baur, das 1822 mit der Lamberg'schen Sammlung an die Akademie kam, aus der Hofburg stammen zu lassen. Auch bei dem jüngsten Gericht des H. Bosch aus Lamberg's Besitz lässt es sich nicht eigentlich nachweisen, dass es aus kaiserlichem Besitz stammt und unter Maria Theresia weggeschenkt wurde. 1751 scheint es als Brueghel in der geistlichen Schatzkammer gewesen zu sein.[1]

Nicht zu übersehen ist für die Frage der Verminderung des kaiserlichen Gemäldebesitzes unter Maria Theresia der Umstand, dass Bilder aus der Hofburg bei öffentlichen Feilbietungen eingeschoben worden sind. 1753 notirte der Schatzmeister de France in schlechtem, aber hinreichend deutlichem Französisch auf einem Verzeichnisse von Nuditätenbildern aus der Schatzkammer, dass diese Gemälde auf Befehl der Kaiserin auszuscheiden und womöglich zu verkaufen seien.[2] Und diese Angelegenheit führt uns sogleich wieder in die Wiener akademische Galerie. Eines der Bilder, die damals als anstössig aus der Schatzkammer entfernt wurden, erscheint

[1]) Jahrbuch, Bd. XVI. Inventar von 1751, Nr. 22 „Die grosze höll nebst zweien flügeln von Sammet-Prügl", was schon erwähnt worden ist (siehe S. 209).

[2]) Jahrbuch, XVI. Martin Rausch, Galerieinspector, schätzte damals eine Reihe von Bildern des Spranger und H. van Achen. Die besseren Sprangers wurden auf je 2000 fl., die minderen auf 400 fl. geschätzt. Gute Van Achens wurden mit je 1500 fl. bewerthet.

nämlich nach mannigfachen Wanderungen in der Sammlung der Akademie. Vorerst wurde es offenbar nicht verkauft,[1]) sondern nur beiseite gestellt. Denn um 1783 ist es noch immer in kaiserlichem Besitze nachweisbar. Es handelt sich um einen Cupido und zwei Nymphen. 1753 ist das Bild folgendermassen beschrieben: „50. Ein schlaffender Cupido nebst 2 Figuren von Johann von Achen."[2]). Man kann sich leicht vorstellen, dass das Bild bei Gelegenheit eines Tauschhandels mit dem Grafen Lamberg im Jahre 1787 an diesen hervorragenden Wiener Kunstfreund gekommen ist. Mit der Lamberg'schen Galerie gelangte es 1822 in die Wiener Akademie.

Von den Sprangers und Van Achens aus dem Schatzkammerinventar von 1753 ist wohl nicht viel, sicher nicht alles verkauft worden, denn die Hauptbilder aus dem kurzen Verzeichniss der „cassirten" Gemälde finden sich noch später (einige noch heute) in kaiserlichem Besitze, wie z. B. Pallas und die Musen von Spranger und desselben Mars und Venus. Die Absicht, Bilder zu verkaufen, wurde aber nicht aufgegeben, und 1772 erfolgte wieder eine Entscheidung der Kaiserin,

---

[1]) Wie de France notirte, wurden jene Sprangers und Van Achens der Dresdener Galerie angeboten, von dieser jedoch zurückgewiesen.

[2]) Jahrbuch, Bd. XVI. Dasselbe Bild kommt auch schon früher in der Schatzkammer vor. Vgl. Jahrbuch, Bd. X, S. CCXLIV, Nr. 50. Die Auswanderung dieses Bildes ist mir längst bekannt, was denn auch in den Kleinen Galeriestudien, I, S. 66 f. und 305, zum Ausdrucke kam und im „Verzeichniss der Gemälde in gräflich Schönborn-Wiesentheid-schem Besitze" erörtert ist. In Pommersfelden befindet sich ein altes kleines Exemplar derselben Darstellung. Das grosse Exemplar hängt noch heute (aber als Bild der neapolitanischen Schule) in der Wiener Akademie.

altersschwache Bilder bei „Licitationen" wegzubringen.[1]) Hier steht eine Thür offen, durch die wohl manches halb verdorbene, schlecht restaurirte Bild aus der kaiserlichen Galerie in Privathände übergegangen ist. Wer die Verhältnisse kennt, weiss übrigens, dass einzelne bestimmte Nachweise hier nur mit vielem Glück zu erbringen sein werden. An Vermuthungen kein Mangel.

Eine Abgabe von Gemälden aus der Wiener Galerie erfolgte aber auch in anderer Weise. Wir haben gehört, dass die Lücken an den Prager Bilderwänden nach dem Verkauf in den Vierzigerjahren zum Theile wieder ausgefüllt worden sind. Zwischen Prag und Wien wurden unter Kaiserin Maria Theresia wiederholt Bildersendungen gewechselt. Indes war hier das Endergebniss für Wien günstig, so dass für den allgemeinen kaiserlichen Bilderbesitz nach dem Verkauf an Sachsen keine wesentliche Einbusse mehr zu verzeichnen ist.

Nur vorübergehend war desgleichen ein anderes Abgeben von Gemälden nach aussen, das nunmehr zu besprechen ist, nämlich die Bildersendung für die Ausstattung des Schlosses zu Pressburg. 1765 war Herzog Albert von Sachsen-Teschen zum Statthalter von Ungarn ernannt worden. Im April 1766 hatte er sich mit der Erzherzogin Maria Christina, der Tochter Maria Theresia's, vermählt, für deren Aufenthalt in Pressburg das Schloss nunmehr ausgestattet wurde.[2]) Zahlreiche Bilder

---

[1]) Nach den Acten des Oberstkämmereramtes. Die Angelegenheit ist übrigens schon berührt bei Engerth und Grasberger. Die Kaiserin resolvirte „alles, was er nicht haben will, in der Galerie Schoupe zu geben, die alte Bilder nach und nach bey licitationen weg bringen". Mit „er" ist Rosa gemeint, der Martin Rausch's Nachfolger im Inspectorat war. Schoupe ist der Schatzmeister.

[2]) Auerbach hat die Vermählung in einem Bilde verewigt, das 1809 aus Wien fortgekommen und seither verschwunden ist.

aus der Wiener Galerie wanderten damals donauabwärts. Indes dauerte ihr Aufenthalt in Ungarn nicht lange. Denn schon 1780 wurde Herzog Albrecht zum Statthalter der Niederlande ernannt, und im darauffolgenden Jahre kam ein reichlicher Bildertransport aus Pressburg nach Wien zurück. Einzelnes von dieser Angelegenheit wird noch mitzutheilen sein.

Ein Abgeben von Bildern geschah ferner nach Innsbruck, Ambras, Schönbrunn, Laxenburg, Pressburg.

Zuzüge erfolgten von vielen Seiten, u. a. auch aus Ambras, wovon noch später gehandelt werden soll.

Was das Heranziehen von Gemälden aus den Provinzstädten betrifft, so ist hier zunächst der Grazer Kunstkammer zu gedenken. Die Entstehung derselben unter Erzherzog Karl von Steiermark in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hat schon oben Erwähnung gefunden. Ein Grundstock war schon 1525 vorhanden, doch mögen Gemälde darin die geringste Rolle gespielt haben; denn in den Inventaren sind zwar Kleinodien, Geschirre, Becher, Monstranzen und Statuen stark vertreten, wenn aber einmal von „Pildern" die Rede ist, weiss man nicht einmal sicher, ob gemaltes oder plastisches Bildwerk damit gemeint ist.[1])

---

[1]) Vgl. hauptsächlich Jos. Wastler, „Das Kunstleben am Hofe zu Graz", S. 36 ff. und 210 f., sowie desselben Autors „Zur Geschichte der Schatz-, Kunst- und Rüstkammer in der k. k. Burg zu Graz" (Artikel der Mittheilungen der k. k. Centralcommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmäler. Neue Folge, V, VI, VII). Urkunden im Jahrbuche, Bd. III und V. Fritz Pichler im Archiv für österreichische Geschichte, Bd. LXI, I. Hälfte, S. 223, Engerth's Katalog, Bd. I, S. LI, und die Notizen bei einzelnen Bildern. Q. v. Leitner's Schatzkammerwerk, Anhang, Testament der Erzherzogin Maria von Steiermark (vom 1. August 1591).

Erzherzog Karl erbte nach dem Tode des Kaisers Ferdinand I. einen namhaften Kunstbesitz. Seine Gemahlin, Erzherzogin Maria, war lebhaft auf Ankäufe bedacht nicht nur von kostbarem Geschmeide, von Büchern, kirchlichen Geräthen, sondern auch von Bildern, die nun schon so weit charakterisirt sind, dass man sie mit Sicherheit für Gemälde ansprechen darf. Raritäten und Juwelen, Prachtstoffe u. dgl. waren freilich vorherrschend. In Graz gab es damals nur untergeordnete Maler, und 1579 bedauert die Erzherzogin, dass sie keinen Maler finden kann, um sich das Bildniss ihres verstorbenen Vaters verkleinert copiren zu lassen. Gegen Ende des Jahres 1571 war Guilio Licinio in Graz gewesen. 1587 trat der Maler Teodoro Ghisi in erzherzogliche Dienste.[1]) Wastler spricht mit guten Gründen die Vermuthung aus, dass die Erzherzogin 1598 eine Altartafel beim Prager Hofmaler Hans von Achen bestellt habe. In den Jahren 1602 und 1603 waren zuerst der genannte Maler, dann Josef Heintz in Graz, Besuche, an welche jedenfalls auch eine Vermehrung des Grazer Bilderbestandes geknüpft ist. Dass eine Art Familiengalerie vorhanden war, steht ausser Zweifel.[2])

Wir sind längst über die Lebenszeit des Erzherzogs Karl hinaus. Er war 1590 gestorben. Die Kunstkammer be-

---

[1]) Vgl. Wastler, a. a. O., S. 33 ff. Giulio Licinio hat damals in Graz ohne Zweifel für die erzherzogliche Kapelle jenes Altarbild gemalt, das späterhin verschiedene Wanderungen mitgemacht, sich aber bis heute in Graz erhalten hat. Ein datirtes und signirtes Werk des T. Ghisi aus der Zeit seiner Thätigkeit in Graz ist gegenwärtig im Besitze der steiermärkischen Landesgalerie. Es trägt das Datum 1588. ·s demselben Jahre stammen Ghisi's Malereien für das Mausoleum in Sekkau.

[2]) Vgl. Wastler, Das Kunstleben zu Graz, S. 29 und 38.

stand aber fort auch nach dem Tode der Erzherzogin (1608) und wurde wohl gelegentlich bereichert. Als einstige Bestandtheile der Grazer Kunstkammer werden von Wastler auch die Bildnisse des Erzherzogs Ferdinand und seiner Braut Maria Anna, Werke des P. de Pomis erwähnt. Sie waren lange verschollen und sind erst in neuerer Zeit in Graz wieder zu Tage gekommen (Wastler, S. 131). Ob ein Selbstbildniss des P. de Pomis (vermuthlich 1619 gemalt) jetzt in der steiermärkischen Landesgalerie, mit der Grazer Burg jemals zusammenhing, ist nicht sicher, ja nicht einmal wahrscheinlich. Was bisher übersehen worden ist, besteht in einer recht vielsagenden Andeutung in Zeiller's Reisebuch, dass nämlich 1632 die Vermeyen'schen Cartons in Graz gewesen sind. 1638 geschah eine Art Auswahl von Bildern für Prag. Damals war der Prager Schatzmeister Dionys Miseron nach Graz gereist, um dort unter anderem schöne Bilder abzuholen.[1]) Ohne Zweifel haben in der Grazer Sammlung nach dieser Abholung der schönen Bilder die Rüstungen, kunstgewerblichen Gegenstände und Raritäten das Uebergewicht erlangt. Nur wenige gute Galeriebilder scheinen dort geblieben zu sein. Leider erlaubt die allzu oberflächliche Abfassung der Verzeichnisse nicht, mit voller Sicherheit irgend welche Bilder der kaiserlichen Galerie auf die Grazer Kunstkammer zurückzuführen. Auch Engerth (I, S. LII) gesteht dies zu. Demnach ist es lediglich Vermuthung, wenn das Bild des Guido Reni: Maria, das schlafende Kind anbetend, auf Graz bezogen wird. Der heilige Franciscus von Lodovico Carracci mag desgleichen von dort stammen, Francken's Kreuzigung, Aeg. de Rye's Grablegung der heiligen Katharina,

[1]) Engerth, Katalog, III, 261.

Uffenbach's Verkündigung an Maria. Alles mit Vorbehalt. Gondolach's kleines Bild, schon oben erwähnt, scheint ebenfalls eine Zeit lang in Graz gewesen zu sein. Schidone, Christus in Emaus, den Engerth auf Graz bezieht, war wohl niemals dort. Wir werden das Bild noch als einen Bestandtheil eines Ankaufes von 1777 kennen lernen. Engerth's Katalog lässt ferner im ersten Bande G. B. Tiepolo's Katharina von Siena willkürlicherweise aus der Grazer Kunstkammer herkommen. Im dritten Bande jedoch theilt er eine Urkunde mit, aus der hervorgeht, dass das Bild erst 1822 angekauft worden ist. Ziemlich sicher scheint der Nachweis einer Herkunft aus der Grazer Kunstkammer bei dem Bildnisse des Infanten Philipp Prosper von Velasquez zu sein (E. 621).

Im Jahre 1764 befahl Kaiserin Maria Theresia, die kaiserliche Burg in Graz zu räumen. Die werthvollen Gegenstände, darunter auch die Bilder sollten nach Wien befördert, der geringwerthige Rest in Graz verschenkt werden.[1]) Im Frühling 1765 vollzog sich die Auflösung der Grazer Kunstkammer. Am 21. Mai jenes Jahres wurde ein Hauptinventar angelegt. Im Wiener Galerieinventar von 1772 kommen dann die meisten Grazer Bilder wieder vor. Darunter war auch eine lange Reihe von etwa fünfzig Bildnissen, denen keinerlei Künstlername, dafür aber der Laufpass beigefügt ist: „Alle diese Porträts sind aus Gräz gekommen und lauter Schmiererey".[2])

---

[1]) Die Acten über die Grazer Kunstkammer von 1764 und 1767 haben sich erhalten.

[2]) Note zu Nr. 603; dann folgen wieder bis 647 allerlei Bilder von anonymen Malern. Einige werden wieder als „Schmiererey" bezeichnet, z. B. Nr. 637. Bei Nr. 647 steht: „Alle obige Sachen sind gleichfalls aus Grätz." Dann wieder heisst es weiter unten: „Obige Stück

Die übrigen grossen Zuzüge von aussen fallen später und hängen mit der Neuaufstellung der Galerie im Belvedere zusammen, so dass wir sie füglich im Verein mit jener eingreifenden Umgestaltung der Galerie besprechen können.

Indes sei noch ein Blick auf die Anschaffungen[1]) von Bildern während der Regierungszeit der Kaiserin geworfen. Da ist denn eine lange Reihe von Bildnissen zu nennen, die Martin Meytens[2]) und seine Schüler bei allen möglichen Gelegenheiten für den Hof gemalt haben. Sie finden sich noch heute in vielen kaiserlichen Schlössern vertheilt.[3]) Als bedeutendste Erscheinung darunter ist das grosse Bildniss der Kaiserin zu nennen, das sich jetzt in Schönbrunn

von Nr. 676 bis 684 gehören zu denen von Grätz gekommenen Sachen." Nicht ein einziges Stück ist auf einen bestimmten Meister bezogen.

[1]) Von zweifellos sehr geringer Bedeutung für die Geschichte der Gemäldegalerie dürfte der Ankauf der Herrschaft Schlosshof sein. Das genannte Schloss war allerdings seit 1725 durch den Prinzen Eugen kostbar ausgestattet worden; doch lässt sich annehmen, dass die geldgierige Erbin nichts auffallend werthvolles dort vergessen haben dürfte. Sie vermählte sich 1738 mit dem prachtliebenden Prinzen Josef Friedrich Wilhelm von Sachsen-Hildburghausen. Von einer neuen Gemäldesammlung in Schlosshof ist nicht das mindeste bekannt. Als Kaiserin Maria Theresia den Besitz 1755 für Kaiser Franz erwarb, wird sie demnach keine sonderlich werthvollen Bilder dort vorgefunden haben. Hierzu Jos. Maurer, Geschichte des k. k. Lustschlosses Schlosshof (1889), S. 64, 67, 91. In anderem Zusammenhange komme ich auch auf den Gemäldebesitz in Schlosshof zurück.

[2]) Meytens besass auch eine beachtenswerthe Gemäldesammlung, die bei Hof nicht unbekannt war. Mehrere Quellen erwähnen sie.

[3]) Viele davon kamen 1888 bei Gelegenheit der Kaiserin Maria Theresia-Ausstellung zum Vorschein. Sie sind im Katalog verzeichnet. Vgl. auch A. v. Arneth, „Maria Theresia's letzte Regierungszeit", III 1879), S. 277.

befindet und das der Stecher Groh 1888 oder 1889 nachgebildet hat. Das Selbstbildniss des Meytens hat sich in der kaiserlichen Galerie erhalten. Nicht zu übersehen sind als Bestellungen in theresianischer Zeit die grossen Repräsentationsbilder, die aus Anlass der Vermählung Josef's mit Isabella von Parma von Meytens und einigen Genossen gemalt worden sind. Die Festlichkeiten, welche dargestellt sind, fallen ins Jahr 1760. Bald darauf werden die Bilder schon beschrieben und das als Schmuck des Prinz Eugen'schen Belvedereschlosses. Dort waren sie mit einigen anderen Gemälden zu sehen, als M. Fuhrmann seine „Beschreibung . . von . . Wien" zusammenstellte.[1]) Fuhrmann theilt mit, dass sie „unter der Aufsicht des kaiserl. königl. Directors der Wienerischen Mahler- und Bildhauer-Akademie Herrn von Meytens verfertigt" worden sind. Dargestellt waren u. a. „die Feyerlichkeit der ersten hohen Vermählung Sr. Majestät Kaisers Joseph", ferner auch die Ceremonien der römischen Königswahl und Krönung Josef's in Frankfurt. Als Darsteller der Frankfurter Ereignisse werden die Maler Dalling und Wenzel Pohl genannt. Die übrigen Mitarbeiter des Meytens waren nach Fuhrmann's Angabe Vincenz Fischer, Joh. Greipel, Sigrist, Retel und Schinnagl „allhiesige akademische Mahler". Späterhin kamen diese Bilder, die durch ihre Darstellungen werthvoller sind, als durch ihre künstlerische Bedeutung, nach Schönbrunn, wo wir ihnen noch einmal begegnen werden.

Fuhrmann nennt noch andere Bilder, die gegen 1770 im Belvedere aufgestellt waren, und wir wollen sie sogleich nennen, da sie gewissermassen als neuer Zuwachs zur Galerie gelten können. Die Bildnisse aus der kaiserlichen Familie,

[1]) Vgl. Bd. III (1770), S. 29 ff.

darunter eines von Meytens (geschabt von Gottfried Haid) berühre ich nur im Allgemeinen. Auch die Schlachten des Prinzen Eugen (es sind offenbar Gemälde von J. Parrocel) können nur summarisch angeführt werden, da Fuhrmann keine genaueren Nachrichten gibt; aber „ein vom Holbein ausbündig schön gemahltes Kunststück mit dem Porträt des Theophrastus Paracelsus sammt einem Gevatter in ganzer Figur und fast in Lebensgrösse" kann des Besonderen hervorgehoben werden. Denn es wird mit obigen Worten so gut charakterisirt, dass es nicht schwer fällt, das merkwürdige Bild in der kaiserlichen Galerie des neuen Hofmuseums wieder zu finden. Engerth hat es beschrieben und eine Zeit lang ausgestellt; seither ist es wieder ausgeschieden worden. An Holbein ist freilich nicht zu denken, und ein bestimmter deutscher Maler war bisher dafür nicht zu finden.[1]) Ich muss das Bild an dieser Stelle in die Galeriegeschichte einführen, da ich es nicht weiter zurück verfolgen konnte.

Die Parrocel'schen Schlachtenbilder sind schon einmal erwähnt worden und müssen uns noch öfter beschäftigen, insbesondere im Zusammenhange mit der Galerie des Prinzen Eugen, aus der sie herstammen.[2])

---

[1]) Engerth's Katalog III, S. 75 ff. Carl Aberle, „Grabdenkmal, Schädel und Abbildungen des Theophrastus Paracelsus" (Salzburg, Heinrich Dieter), S. 442 ff.

[2]) Bei der Maria Theresia-Ausstellung des Jahres 1888 sah man auch eine riesige Leinwand, fast Schwarte, von Franz Michael Augustin v. Purgau aus dem Jahre 1766. Es stellte die festliche Schlittenfahrt in Wien dar, an welcher am 7. Februar 1765 die Kaiserin Maria Theresia theilgenommen hatte (Katalog Nr. 1169). Der Kunstwerth war ein verschwindender. Eine grossartige Hofschlittage fand auch ungefähr 10 Jahre später wieder statt (worüber im Wiener Diarium vom 1. Februar 1775, Nr. 9, nachzulesen ist).

Die Arbeiten, die Josef Rosa um 1762 für Schönbrunn ausführte, gehören zwar nicht eigentlich hierher, da sie niemals in der Wiener Galerie aufgestellt waren. Genannt seien sie jedoch, weil sie sonst innig genug mit den Kunstbestrebungen der Theresianischen Zeit zusammenhängen und weil sie den Namen Rosa in die Galeriegeschichte bei einem Zeitpunkte einführen, der den Künstler gerade in Verbindung mit dem Kaiserhause zeigt.

Noch einige andere Hofmaler seien genannt, durch deren Arbeiten der kaiserliche Bilderbesitz um die Mitte des 18. Jahrhunderts in irgend einer Weise vermehrt wurde, auch wenn sich nicht von allen nachweisbare Arbeiten bis heute erhalten haben: Auerbach, Ph. Ferd. de Hammilton, Heinitz, Van Schuppen wurden aus dem Hofstaate Kaiser Karl's VI. herüber genommen. Der Kammermaler Martin Rausch von Traubenberg wurde 1745 zum Galerieinspector ernannt. Seit 1749 war Christian Seybold, seit 1750 Joh. Peter Kobler Kammermaler.[1] 1752 wird ein Hofmaler Benevaut genannt, sowie ein J. Chamant, der zugleich Ingenieur war, endlich Joh. Friedr. Fischer, der auch unter Karl VI. thätig war.

Von den zuletzt genannten Malern besitzt die kaiserliche Galerie jetzt keine Bilder. Ihre Werke, sicher zum Theile rein decorative Arbeiten, müssen auf den kaiserlichen Schlössern

[1]) Vgl. Schlager, Materialien, S. 37 f. Als Wiener Maler jener Zeit werden noch genannt: Peter Paul Schmidt als „indianischer Kunstmaler", also als Decorationsmaler für Räume, die man in ostasiatischem Stile ausschmückte, ferner Leopold Oberndorfer, Pet. Jos. Huber, Joh. Jagelmann (doch wohl identisch mit Zagelmann), Franz Fehr (vielleicht Anstreicher). Zu erwähnen wäre etwa noch der Maler Kollonitsch, der 1770 den Grafen Lamberg porträtirt hat.

gesucht werden. Von J. P. Kobler gab es Bilder in Pressburg. Von den Erstgenannten sind einige in der kaiserlichen Galerie durch Bilder vertreten. Christian Seybold's Porträte sind jedem Besucher der Wiener Galerie geläufig. Wer die Galerie noch gekannt hat, als sie im Belvedere aufgestellt war, erinnert sich auch der Bildnisse von Marón's Hand, Kaiserin Maria Theresia und Kaiser Josef II., von denen je eines über den Kaminen des Marmorsaales angebracht war, als sinnreiche Zierde des prächtigen Raumes. Beide Bilder sind auf Bestellung gemalt, eines 1773 in Wien, das andere 1775 in Rom. Die datirten Bilder von Hälzel aus dem Jahre 1775, Blumenstücke, sind wohl auch noch unter Maria Theresia angekauft worden. Sambach's Kinderbacchanal von 1778 ist nach Engerth's Angabe vom Künstler selbst erworben. Spätestens 1781 war es schon in der kaiserlichen Galerie. Die Bestellungen bei Zoffani sind von Anderen mehrfach erörtert worden, so dass ich sie hier als ausgemacht annehmen darf.[1]) Von Wagenschoen und J. M. Militz ist es gleichfalls bekannt, dass sie für den Hof thätig waren.[2])

Von weit grösserer Bedeutung als alle die Genannten ist aber Canaletto, der vielgereiste venezianische Vedutenmaler. Nachdem er jahrelang in Sachsen thätig war, kam er 1758 nach Wien, wo er ungefähr zwei Jahre lang für den Hof arbeitete und für die Fürsten Liechtenstein und Kaunitz thätig war. Seine bewunderungswerthen Arbeiten sind in

---

[1]) Vgl. Engerth's Katalog, der auf einen Vortrag H. v. Zeissberg's verweist. Neben der längst genannten allgemeinen Literatur kommt für Zoffany auch noch in Betracht: Meusel's Miscellaneen XV, 131 ff., XXIII, 317, Meusel's Museum, X. Stück, S. 380.

[2]) Hierzu die Künstlerlexika und neuestens Gazette des beaux-arts, 1897, II, S. 17 f.

Wien nicht selten und werden uns noch gelegentlich erfreuen.[1]) Die Canalettos der kaiserlichen Galerie sind ohne Zweifel vom Hofe bestellt.

Durch eine mühelose Gedankenverbindung gelangt man ferner zu der hochgradigen Wahrscheinlichkeit, dass unter Maria Theresia neben all dem, was schon Erwähnung gefunden hat, auch Bilder von folgenden Malern angekauft worden sind. Ich meine: Jos. Orient († Wien 1747), Joh. Christ. Dietsch (den Nürnberger Maler, thätig um die Mitte des 18. Jahrhunderts), Joh. Gabr. Canton (Wien 1710 bis 1753), die beiden Brand (Christian Hülfgott, † Wien 1756, Joh. Christian, geb. zu Wien 1723, überlebte die Kaiserin), Johann Zagelmann (geb. zu Tetschen 1720, † Wien 1758), Fr. Chr. Janneck († Wien 1761), die beiden Platzer (deren Lebensumstände noch nicht sorgfältig studirt sind), J. M. Schinnagl († Wien 1761), Aug. Querfurt († Wien 1761), Carl Aigen († Wien 1762), Joh. Ev. Dorffmeister († Wien 1765), F. K. Palko (geb. 1724 zu Breslau, verbrachte seine Jugend hauptsächlich in Wien), Michael Wutky (geb. zu Krems 1739, überlebte die Kaiserin), Hauzinger (geb. Wien 1728, überlebte die Kaiserin). Finden wir doch wenige Jahre nach dem Tode der Kaiserin schon eine ganze Sammlung von Bildern dieser zum Theile zweifelhaften Grössen im oberen Belvedere vereinigt.

Die Thätigkeit des zugereisten berühmten Genfers Liotard in Wien hat schon in der Einleitung Beachtung gefunden, und eben haben wir auch vernommen, dass weit mehr Arbeiten von Liotard in der Hofburg der theresianischen

[1]) Der Wiener Aufenthalt des Künstlers ist in den Kleinen Galeriestudien, II. Folge, Lief. III, S. 31, besprochen. Dazu ist das Bild in der Wiener Schönborn-Galerie abgebildet.

Zeit zu finden waren, als man nach dem Bestande der heutigen Wiener Galerie vermuthen dürfte.[1])

Der Schwede Alexander Roslin, der 1775 nach St. Petersburg gekommen war, um am russischen Hofe Bildnisse zu malen, verweilte auf seiner darauffolgenden Reise nach Paris zuerst in Warschau, dann auch in Wien. Im Jahre 1778 malte er hier ein Bildniss der Erzherzogin Maria Christine, der Gemahlin des Erzherzogs Albert von Sachsen-Tetschen. 1779 war dieses Gemälde im Pariser Salon ausgestellt; offenbar aber gelangte es (bald) nach Wien zurück.[2])

Von Pierre Joseph Verhagen wurde 1770 ein grosses farbenfrisches Bild gekauft (St. Stefan empfängt die Gesandten des Papstes) und 1772 oder wenig später ein zweites kleineres (Christus in Emmaus). Ersteres Bild ist im Hofmuseum zu finden, das kleinere Gemälde hängt in der Pfarrkirche zu Laxenburg.[3])

---

[1]) Zu Liotard's Wiener Aufenthalten vgl. die Monographie von Tilanus, Humbert und Revilliod und Gazette des beaux-arts, 1897, II, 284 ff. und 371 ff. (Artikel von Jules Flammermont).

[2]) 1888 in der Kaiserin Maria Theresia-Ausstellung in Wien zu sehen, ausgestellt durch Erzherzog Albrecht († 1895). Der Katalog gibt folgende Inschrift an: „Pte à Vienne p(ar) le Chev(alier) Roslin 1778" (Katalog Nr. 1117). Damals wird auch das Bildniss des Fürsten Franz Josef Liechtenstein von Roslin gemalt worden sein, das zur selben Ausstellung aus Feldsberg nach Wien gekommen war (Katalog Nr. 1120). Werthvolle Mittheilungen über Roslin bietet seit Füssli fast nur die Chronique des-arts et de la curiosité" von 1897, S. 250 f., und die „Gazette des beaux arts" von 1898. (Fidière.) Roslin ist am 15. Juli 1718 zu Malmoe geboren. 1752 zog er nach Paris. Er starb dort 1793. Ein schwedisches Bildniss von Roslin war um 1783 im unteren Belvedere aufgestellt.

[3]) Es ist in dunklen halbcursiven Zügen links unten signirt: „P. . . Verhaghen F. Romae". Darunter das Datum 1772. Etwa lebens-

Chr. L. v. Hagedorn berichtet, dass der Conte Rotari 1750 in Wien gewesen sei und dass eines seiner Bilder in die kaiserliche Galerie gekommen wäre.[1]) Ich habe bisher keine weitere Bestätigung dieser Angaben in der Hand.

Sicherlich sind aber die Bilder des Hyacinthe de la Peigne, Gegenstücke, deren eines die Jahreszahl 1743 trägt, in Theresianischer Zeit angekauft worden.

Die Ankäufe Batoni'scher Bilder fallen 1769 und 1773 oder jedesmal bald danach. Denn diese Jahreszahlen stehen auf den Bildern, die von diesem Meister in kaiserlichen Besitz gelangt sind.

Gegen 1772 fällt der Ankauf von Bildern aus dem Besitze des „weiland Grafen v. Canal". Die Bilder selbst waren „Ein Conversationsstück" von Rubens, „die heilige Magdalena" von Guido Reni, zwei Bilder, „einen Jahrmarkt vorstellend", von F. de Paula Ferg, endlich „Die Vorstellung Christi", angeblich von Lucas van Leyden (laut Inventar von 1772).

Dieselbe Zeitbestimmung gilt vom Ankaufe der Bilder des „Pater Norbert", der schon einmal erwähnt worden ist.

Durch Engerth ist eine unbedeutende Angelegenheit aufgebauscht worden, als ob sie von grundlegender Bedeutung für die Galeriegeschichte wäre. Im Jahre 1773 bat der „Kammer-Architect und Statuarius Johan Wilhelm Peyer", dass er Bilder aus der Galerie und aus der Schatzkammer ausleihen dürfe. Die Kaiserin verweigerte begreiflicherweise das Ausleihen, gestattete aber ein Copiren. (Nach den Acten

grosse Figuren. Charakteristisch scheint die Nebeneinanderstellung eines hellen zinnoberigen Roth und eines hellen Graugelb. Unten breite Anstückelung.

[1]) „Lettre à un amateur de la peinture" (1755), S. 25.

im Oberstkämmereramte. — Ueber das Copiren in der Wiener Galerie spricht auch das IX. Stück der neuen Miscellaneen artistischen Inhaltes von Meusel, Bd. III, S. 105.)

Am 19. December 1772 erstattete Fürst Auersperg darüber Bericht, dass der Auftrag gegeben worden ist, neue „Inventaria zu errichten" und das nicht nur von den in der damaligen Stallburggalerie befindlichen Bildern, sondern auch von denen, die in den „Galleriezimmern" und auf den Dachböden verwahrt wurden. Der „Gallerie-Director Rosa" und der „Amts Secretario Thoss" mussten den gesammten Wiener Gemäldebesitz „deutlich beschreiben". Die Bilder selbst wurden mit aufgemalten Nummern in weisser Oelfarbe versehen. Die Inventare waren als grundlegende Verzeichnisse gedacht, in welche jedesmal eingetragen werden sollte, „wohin ein Bild transferiret worden".[1])

Die erwähnten Gemäldeinventare, die vermuthlich kurz vor dem 19. December 1772 fertig geworden sind, haben sich im Oberstkämmereramte erhalten, und zwar in zweierlei Exemplaren: erstlich in einem dicken Bande, der mit Ausnahme der Schatzkammerbilder und des Bilderschmuckes der Privatgemächer alle Gemälde verzeichnet, die in der Hofburg vorhanden waren; dann in zwei dünnen Bänden, deren einer die Bilder der Galerie selbst, deren anderer die Gemälde der „Galleriezimmer" enthält. Diese, im ursprünglichen Texte gleichlautenden Exemplare unterscheiden sich durch die Fassung und Anzahl der Notizen, welche später beigefügt

---

[1]) Nach dem Act im Oberstkämmereramte, der auch bei Engerth, Katalog I, S. LIX, benützt wurde, und III, S. 278, verzeichnet steht.

worden sind. Gelegentlich ergänzt ein Exemplar das andere. Wären es fachmännisch angelegte Verzeichnisse, so hätte man an ihnen eine der wichtigsten Grundlagen für die Geschichte der kaiserlichen Galerie. Leider ist dem nicht so. Obwohl sauber geschrieben und prächtig gebunden, zeigen sie in ihren wesentlichen Einzelheiten doch einen auffallenden Mangel an Kunstverständniss und an jedem sachlichen Wissen. Vor allem vermisst man Angaben über die Grösse der Bilder. Nur hie und da ein Ausdruck, der auf besondere Grösse oder Kleinheit schliessen lässt. Die meisten Künstlernamen sind in bedenklicher Weise verunstaltet. Die reichlichsten Auskünfte finden sich im dicken Bande des „Inventarium über die in der k. k. Galerie vorhandenen Bilder und Gemälde. 1772". Nach den brauchbaren Bildern, die in der Galerie, den Nebenräumen und auf den Böden vorgefunden worden waren, wird schliesslich auch der „Ausschuss" verzeichnet. Notizen, die später eingetragen worden sind, belehren uns über manches, das bisher unklar geblieben war, sei es, dass gar keine eigenen Acten dafür angelegt wurden, sei es, dass die betreffenden Acten bisher nicht aufgefunden worden sind. Von einigen dieser Notizen haben wir schon oben Gebrauch gemacht, als wir die Verschiebungen und Veränderungen innerhalb der kaiserlichen Galerie im Theresianischen Zeitalter zu besprechen anfingen. Aus diesen Notizen erfahren wir auch die Ueberführung von Bildern aus Wien nach Laxenburg, Schönbrunn, Innsbruck, Ambras, Pressburg, Ofen, sowie die Abgabe an die Wiener Schatzkammer. Einige Abschnitte des Inventars deuten ferner darauf hin, dass kurz vor der Aufzeichnung desselben Bilder aus Prag, Pressburg und Laxenburg nach Wien gekommen waren.[1])

[1]) Ausführlichere Mittheilungen werden im II. Bande gebracht.

Aus all dem entnimmt man, dass sich um jenes Jahr 1772 die kaiserliche Aufmerksamkeit neuerlich den Kunstschätzen lebhaftest zugewendet hatte, und dass sich etwas Bedeutsames vorbereite. Hatte es doch Auersperg in dem Berichte vom 19. December 1772 (siehe oben) als „unumgänglich erforderlich" bezeichnet, dass man „die Inventaria über alle in den k. k. königl. Lustschlössern und Gebäuden, wie auch zu Prag, Innsbruck, Ofen, Pressburg vorhandenen" Bilder zusammenfasse.

Maria Theresia und Kaiser Josef II. (vermuthlich war auch Fürst Kaunitz im Spiele)[1]) wollten den kaiserlichen Bilderbesitz, der in verwickelter Art an vielen Orten zerstreut war, in Wien vereinigen. Die Räumlichkeiten der Stallburg hatten sich längst als unzureichend erwiesen. Wie es nach einer Nachricht aus jener Zeit scheinen will, war auch das Gebäude selbst etwas vernachlässigt, wodurch manche Bilder Schaden gelitten hatten.[2]) „Wahr ist, dass aus Unachtsamkeit der ehemaligen Bauaufseher die Feuchtigkeit durch das schadhafte Dach in einen Theil der Mauer gedrungen und den

---

[1]) A. v. Arneth spricht in etwas einseitiger Weise der Kaiserin fast jeden Kunstsinn ab und vermuthet in Kaiser Josef den Anreger zur Neuaufstellung („Maria Theresia's letzte Regierungszeit", III, 1879, S. 28). Den Einfluss Kaunitzens in Kunstangelegenheiten lässt er gelten.

[2]) Siehe Weisskern, „Beschreibung der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien" (1770), S. 70. Dort wird auch mitgetheilt, dass viele Bilder nicht eingereiht waren. Vieles sei nach Prag und Innsbruck gekommen. v. Rausch wird als Director genannt, beziehungsweise als Aufseher. Die Galerie war 1763 in einem Briefe aus Wien an die Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste (IX. Bd., I. und II. St.) angegriffen worden. Weisskern nimmt sie in Schutz, gesteht dabei aber doch eine gewisse Vernachlässigung zu. Hierzu auch Perger, a. a. O., S. 160 f.

daselbst befindlichen Bildern nachtheilig gewesen ist." Zahlreiche Bilder von Werth waren auf die Böden verbannt. Hatten nun diese Gemälde schon keinen Platz, wohin sollte all das Bildergut kommen, das noch überdies aus den kaiserlichen Schlössern herangezogen werden sollte, das man neuerlich zu kaufen beabsichtigte. Ein neues Heim für die künftige mächtig verstärkte Galerie musste gefunden werden. Das Belvedere, der ehemalige Sommersitz des Prinzen Eugen von Savoyen, war die Oertlichkeit, die für die Aufstellung der vereinigten kaiserlichen Galerie ausersehen war.[1])

Zunächst wurde Josef Rosa (der seit dem September 1772 Director war) mit der ganzen Angelegenheit betraut. 1773 sandte man ihn nach Tirol, um dort Gemälde für die kaiserliche Galerie auszuwählen.[2]) In demselben Jahre liess man aus Prag, Troja und Ambras Bilderinventare kommen, denen auch Bildersendungen folgten. Wie Rosa selbst berichtet, zog er überdies Bilder aus Hetzendorf, St. Veit, Laxenburg, Pressburg und Schlosshof heran.[3]) 1775 reiste er in Bilder-

[1]) Ueber das Belvedere und seine Schicksale vgl. hauptsächlich A. Ilg, Prinz Eugen von Savoyen als Kunstfreund. Zur Galeriegeschichte der Theresianischen und Josefinischen Periode vgl. auch Kurzböck's Almanach von 1774 und desselben „Neueste Beschreibung aller Merkwürdigkeiten Wiens" (1779). Verhältnissmässig gut unterrichtet ist auch der namenlose „Nouveau guide par Vienne" von 1792 und der etwas später ohne Jahreszahl und Namen ausgegebene „Petit guide de la ville de Vienne et de ses environs". Siehe auch „Merkwürigkeiten der Welt" (Wien 1807, Schrämbl, Bd. VI, S. 20 und 55 ff.), die „Neueste Beschreibung der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien" (1808) und noch einige Literatur, die weiter unten genannt wird.

[2]) Lauter Angaben nach den Acten im Oberstkämmereramte, hauptsächlich nach einem langen Rosa'schen Berichte vom Mai 1787.

[3]) Die Inventare der Besitzstände in Prag, Troja, Ambras sind im Oberstkämmereramte erhalten.

angelegenheiten nach den Niederlanden. Die Bilder in der Stallburg wurden genau durchgesehen und einstweilen in den grossen Redoutensaal geschafft. Im Mai und Juni 1776 geschahen die amtlichen Vorbereitungen für die Uebertragung der Galerie ins Belvedere.[1]) In der Zeit um den 10. Juni erfolgte der Befehl dazu an Jos. Rosa.

Von grosser Bedeutung für die Galeriegeschichte sind die Vorkommnisse des Jahres 1777. Ein reichlicher Zuwachs geschah damals durch wichtige Ankäufe. Zuzüge aus Prag werden befohlen. Zu den bekanntesten Abschnitten der Galeriegeschichte gehört der Ankauf aus den Niederlanden. Sind es doch die grossen Werke des Rubens, die damals ans Kaiserhaus kamen, und ist doch ihre Erwerbung in der Rubens-Literatur oft genug erwähnt. Das Verzeichniss der Bilder, wegen denen man zum Theil seit 1773 in den Niederlanden verhandelte und die 1777 in Wien eintrafen, ist im Engerth'schen Katalog abgedruckt (I, S. LIV ff.). Die Engerth'sche Liste (enthaltend neben Rubens auch noch Van Dyck, Ghering, Bloemaert, Quellinus, De Crayer, Sallaert, Frère Nicolai, Momper, D'Arthois) wird bestätigt durch einen Nachtrag im Inventar von 1772. Fast ausnahmslos waren es Bilder aus dem Besitze des kurz vorher in den Niederlanden aufgehobenen Jesuitenordens. Der grosse Rubens'sche Ildefonsaltar, der ebenfalls 1777 nach Wien gelangte, stammt aus der Kirche auf dem Coudenberghe in Brüssel. Die wichtigsten übrigen stammten aus der Kirche der Gesellschaft Jesu in Antwerpen und aus dem Collegium derselben Stadt; andere

---

[1]) Am 3. Mai 1776 schreibt der Oberstkämmerer Graf Rosenberg: „Eure Majestät haben allergnädigst zu verordnen geruht, dass Dero Bilder-Galerie aus der sogenannten alten Stallburg in das Belvedere übertragen werden solle.“

hatten früher zum Schmuck der Collegienräume zu Brüssel, Namur, Alost, Brügge und Mecheln gedient. Rosa war nach Brüssel gesendet worden, um die Bilder (mit Ausnahme des Ildefonsaltares) zu begutachten und zu schätzen. Er erstattete am 2. März 1776 über diese Angelegenheit Bericht. Kaunitz hatte die finanzielle Frage zu überwachen. Die Unterhandlungen in Angelegenheit des Ildefonsaltares wurden durch den Minister Fürsten Starhemberg geleitet. Endlich kam der Kauf zu Stande. Der grosse Altar des Rubens kostete 40.000 fl., die übrigen Bilder zusammen 47.578 fl. Im Laufe der Jahre 1776 und 1777 trafen die kostbaren Sendungen in Wien ein.

Im Gegensatze zu diesen allbekannten Dingen ist der Ankauf mehrerer Gemälde aus dem Besitze des Hofrathes Franz Salesius v. Greiner bis heute noch in peinliche Dunkelheit gehüllt. Ich kann hier nur eine Vermuthung bieten, die späterhin begründet wird. Durch Arneth ist man im Allgemeinen von diesem Ankaufe unterrichtet, der 1777 oder 1778 stattgefunden hat.[1]) Die einzelnen Bilder werden nirgends genannt. Meine Vermuthung zielt auf die grossen Tafeln des Meisters R. F., auf das Kreuzigungsbild des Meisters Pfenning und auf einige kleine Altdeutsche, deren Vorgeschichte bisher unbekannt war.

Im Tagebuche, das der Kaiser auf seiner Pariser Reise von 1777 führte, heisst es „Freyburg den 19. July. In der Fruhe fuhren wir nacher Bassel . . da ging ich zu einem deren besten Kupferstecher, so anjezo auf der Welt ist, Mäkel genannt, welcher ein ganz hübscher Mann, und ganz gut logirt ist, ich fand alda den Marggrafen von Baaden samt seinen zwei Söhnen, nach einem kurzen Discours ging ich in's Wirtshaus, allwo Mäkel mir alle seine Kupfer-

[1]) Vgl. Arneth, Maria Theresia und der Hofrath von Greiner" in den Sitzungsberichten der Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Classe 1859, S. 325 ff. und 374 f. Vgl. auch Arneth, „Maria Theresia's letzte Regierungszeit", III (1879), S. 282 f.

stiche brachte, die sehr schön sind, besonders hat er die ganze BilderGallerie von Düsseldorf anjezo gestochen, welche sehr gut ausgefallen ist . ." Wenige Stunden darauf verliess der Kaiser die Stadt „Basel und kam in 5 Stunden nach Freyburg".[1])

Herr Mäçkel ist kein anderer als Christian von Mechel, und es ist nichts klarer, als dass die Zusammenkunft des Kaisers auf seiner 1777er Reise mit Mechel in irgendwelchem ursächlichen Zusammenhange mit der Berufung Mechel's nach Wien steht. Mechel kam im Frühling des nächsten Jahres (1778) nach Wien, um dort auf kaiserlichen Befehl die Neuaufstellung der Galerie im Belvedere durchzuführen und ein gedrucktes Verzeichniss der kaiserlichen Gemäldesammlung herauszugeben. Wie wir gesehen haben, fand er durch Director Rosa schon Vieles vorbereitet. Die meisten Bilder waren schon 1776 ins Belvedere geschafft worden; die mühsamen Vorarbeiten einer Zusammenstellung des Vorhandenen waren geschehen. Rosa eignete sich trotzdem ganz und gar nicht für eine literarische, wissenschaftliche Arbeit. Hier musste er, ob gern oder ungern hinter dem fein gebildeten Fremden zurückstehen, der sich schon in seiner Jugend die Welt angesehen hatte, der schon in seinem interessanten Düsseldorfer Galeriewerk eine Probe bedeutenden Könnens aufzuweisen hatte und dessen treffliche Eignung für eine grosse Katalogarbeit eben dem Kaiser sehr wohl bekannt

[1]) Das Original des Tagebuches befindet sich im k. u. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv zu Wien. Die freundliche Vermittlung dieser Stelle verdanke ich der Güte der Herren Regierungsräthe Prof. Carl Schrauf und V. Felgel. Gerade hier 1777 nachzusuchen war mir durch eine Bemerkung in Füssli's Lexikon (Art. Mechel) nahegelegt, sowie durch Gross-Hoffinger's „Geschichte Josef's II."

war. Rosa wich augenscheinlich mit Widerstreben der Uebermacht, die ihn für einige Zeit von der Verwaltung der Galerie verdrängte. Denn er schrieb in jenen dicken Band des Stallburginventars von 1772, den wir oben mehrmals schon aufgeschlagen haben, folgende Verwahrung hin, die eine etwas gereizte Gemüthsverfassung erkennen lässt: „Dieses Inventarium kann hinführo zu nichts dienen, da ich auf allerhöchste Befehle, durch Se. Excellenz des Hr. Obristkämmerer graff·n von Rosenberg, ein hand Billet von 19 Jan 1780 erhielte und in Händen habe, dem Mechel die Schlüssel der k. k. Bilder Gallerie und dazu gehörigen orthen auszuhändigen. — Die Zeit wird die Wahrheit anzeugen Wass ich zum Vorauss Se. Majestät dem Kayser Joseph dem zweiten wegen dieser allerhöchsten befehle unverhalten sagte" (unterfertigt: Joseph d. Rosa „Belvedere 13. März 1780"). Das klingt fast wie eine Andeutung, als ob er Mechel's Ehrlichkeit für nicht ganz unbezweifelt halten würde. Es mag für Rosa allerdings hart genug gewesen sein, mehrere Jahre in der Angst zu leben, dass Mechel ihn von der Stellung des Galeriedirectors verdrängen könnte, indes hätte er sich bei ruhiger Ueberlegung sagen müssen, dass er zur Abfassung eines grossen Kataloges nicht genügend vorgebildet war. Man erinnere sich an die ganz unerhörte Verballhornung der Künstlernamen in den Inventaren von 1772, die unter Rosa's Leitung abgefasst worden sind, man beachte das schändliche Deutsch, das Rosa zu Papier brachte, um zu begreifen, dass hier Mechel den Vorzug verdiente, dessen Sprache geradewegs elegant und dessen kunstgeschichtliche Kenntnisse sehr anerkennenswerth genannt werden müssen. Auch Mechel's Ehrlichkeit kann nicht in Zweifel gezogen werden, und so kann man des Kaisers Josef Blick für die Talente Mechel's nur

freudig anerkennen. Den schmollenden Rosa lassen wir also einstweilen von der Bühne abtreten, bis er nach Mechel's Aufstellung wieder als wirklicher Leiter der Galerie auftritt.

Die Ereignisse aber waren folgende: Mechel griff den Gedanken des Kaisers lebhaft auf und stellte in verhältnissmässig kurzer Zeit das tüchtig durchgebildete „Verzeichniss der Gemälde der kaiserlich königlichen Bilder Gallerie in Wien" her, das mit der Jahreszahl 1783 erschienen und „... der auf allerhöchsten Befehl im Jahre 1781 gemachten Einrichtung" entspricht. Die Mängel des Buches sollen nicht verschwiegen werden: so vermisst man schmerzlichst die Angabe der Herkunft, so wird nur katalogisirt, was im oberen Belvedere Platz finden konnte, so sind die Inschriften nicht facsimilirt. Indes ist das Ganze so übersichtlich angelegt, nach Nationalitäten geordnet, sowohl in der Aufstellung der Galerie als auch in der Katalogisirung, dass man dem Ergebnisse der Mechel'schen Bemühungen noch heute einen gewissen Werth zugestehen muss. Die Sache machte denn auch Aufsehen, und wer sich die Mühe nimmt, die damalige Literatur zu durchstöbern, wird manche Stimme für und gegen Mechel vernehmen. Unter dem, was gegen Mechel's Aufstellung und gegen seinen Katalog vorgebracht worden ist, hebe ich hervor, die mehr anspruchsvollen als geistreichen „Betrachtungen über die k. k. Bildergalerie zu Wien", die ein boshafter Widersacher, Joh. Seb. Rittershausen, 1785 in Bregenz („bey der typographischen Gesellschaft") hat drucken lassen. In dem ganzen Buche von 278 Seiten stehen kaum fünf Zeilen, die wirklichen Werth haben. Alles übrige ist Gewäsch. Auf Mechel's Seite standen aber viel früher Meusel's Miscellaneen artistischen Inhaltes und Murr's Journal zur Kunstgeschichte. Im Murr'schen

Blatte wurde 1781 (Bd. X, S. 75) die Neuordnung der Galerie angezeigt. Dann hies es „Bis indessen der Katalog davon ans Licht tritt, müssen wir uns mit des holländischen Herrn Legationspredigers Hilchenbach's kurzer, aber sehr nett geschriebener Nachricht von der k. k. Bildergalerie zu Wien und ihrem Zustande im Januar 1781 begnügen".[1]) Der XI. Band des Murr'schen Journals spricht wieder von der neuen Einrichtung der Galerie, und im XIII. Bande (1784, S. 141) wird Mechel's Katalog höchlich gelobt. Auch Meusel's Miscellaneen artistischen Inhaltes nehmen lebhaften Antheil an der Sache. 1780 im IV. Heft jener Zeitschrift (S. 58 f.) wird eine Nachricht (vom Juni 1780) mitgetheilt, dass die kaiserliche Bildergalerie im Belvedere eine „neue Einrichtung" bekommt. Die vielen Zuzüge aus den Provinzen werden erwähnt, auf Ankäufe und Geschenke wird hingewiesen. „Erst vor kurzem hat der Fürst Kaunitz, dem der Kaiser während seiner Abwesenheit die gänzliche Vollmacht über dieses Aufstellungsgeschäft übertragen hat, zwey vortreffliche Portraits auf Einem Stück von Kupetzky dahin verehrt."[2]) Die Nachricht erzählt auch von den neuen Rahmen (die nebstbei bemerkt auch in den Acten des Oberstkämmereramtes mehrmals erwähnt werden) und davon, dass die Wände mit „grünem Damast behängt" wurden. Mechel

---

1) Gemeint ist ein dünnes Heft, das 1781 zu „Frankfurt am Mayn bey den Eichenbergischen Erben" erschienen ist. Es wird, wie ich annehmen darf, unrichtigerweise gewöhnlich als Hilschenbach citirt. Die alten Quellen nennen den Autor jedoch Hilchenbach. In den neuen Miscellaneen artistischen Inhaltes von 1795 (Heft I, S. IV) wird Hilchenbach „Prediger der reformirten Gemeine zu Wien" und unter den Mitarbeitern des Meusel'schen Museums genannt.

2) Dieses Bild ist jetzt in der kaiserlichen Galerie vorhanden.

war damals mitten in der Aufstellung begriffen. „Mit der Anordnung der Gemälde in den acht Zimmern im zweyten Stock ist man noch nicht halb fertig, theils weil die Rahmen noch nicht alle vollendet sind, theils weil noch mehr Gemälde erwartet werden . . . . Man erwartet noch Gemälde von einem gewissen alten Wurmser aus Böhmen; ebendaher von einem sichern Mutina ec". Kein Zweifel, dass es sich hier um die Bilder aus der Burg Karlstein in Böhmen handelt, deren Sendung nach Wien eine kleine Verzögerung erlitten hatte.[1]) 1781 waren sie schon in Wien aufgestellt, wie man sofort aus einer Zuschrift K. W. Hilchenbach's an Hofrath Meusel vom 9. April 1781 entnimmt.[2]) Diese unterrichtet uns auch davon, dass die fortwährenden Zuzüge von aussen den Abschluss der Arbeit hinausrückten „ . . Alles wäre bereits vollendet, wenn nicht beständig neuer Zuwachs zusammengebracht würde. Der wichtigste von Brüssel und Pressburg, der gegenwärtig herbeygeschafft wird, soll diesen Vermehrungen vors erste ein Ziel setzen und wird Hr. von Mechel ohnverzüglich sein allgemeines Verzeichniss herausgeben, dem ein anderes räsonnirendes über die vornehmsten Stücke . . folgen soll." In einer Nachschrift wird von der Erwerbung vierer Altarbilder (je eines von Parmegianin, Franc. Francia, Schidone und „Daniel Crespi") gesprochen. Der Kaiser hätte sie kürzlich aus Italien erhalten. Zweifellos ist der grosse Francia hier gemeint (Engerth Nr. 213), dessen Herkunft einstweilen nur bis auf Mechel hat zurück verfolgt werden können. Auch

---

[1]) Vgl. Engerth's Katalog III, S. 281; Jos. Neuwirth, „Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen," Prag, Calve. Neuestens J. v. Schlosser im Jahrbuch. Weitere Literatur bei der Besprechung der einzelnen Gemälde.

[2]) Vgl. Miscellaneen, Heft VIII, S. 100 ff.

der Schidone ist offenbar jenes Bild: Christus in Emaus, das Engerth ganz willkürlich aus der Grazer Kunstkammer nach Wien gekommen sein lässt. Den erwähnten Daniel Crespi weiss ich nur bei Mechel (S. 63, Nr. 18) aufzufinden; später kam er offenbar in den Vorrath. Parmeggianin bleibt diesmal unerklärt. Was Mechel's raisonnirenden Katalog betrifft, den er in Aussicht gestellt hatte, muss festgestellt werden, dass ein derlei Erzeugniss niemals erschienen ist. Gegen das Ausbleiben des angekündigten Werkes richtete sich zum Theile auch der namenlose Angreifer von 1785, dessen oben gedacht wurde.

Die Nachschrift, aus der wir schöpften, erzählt noch überdies die Abgabe von Bildern nach Pressburg. Am 12. September 1781 schreibt Hilchenbach wieder an Meusel über Wien.[1]) Die Aufstellung sei im August vollendet worden. Und am 16. November 1781 berichtet er,[2]) es hätte vor Abschluss der Arbeit noch Schwierigkeiten mit der Einreihung der Lothringischen Verlassenschaft aus Brüssel und der Bilder aus Pressburg gegeben. Aus Brüssel sei hierher gekommen: „eine in aller Rücksicht vortreffliche Vorstellung der heil. Familie von Rubens, ein höchst fleissiger und angenehmer Prospect von Corn. de Cort, eine schöne Abbildung des Demosthenes und der Lais von Mieris, ein herrliches Viehstück von Berghem und mehrere ausgezeichnete Stücke von Poelenburg, Terburg, van Baalen und Anderen."[3])

[1]) Vgl. Miscellaneen, IX. Heft, S. 299.

[2]) a. a. O., IX, S. 300 ff.

[3]) Nach den Angaben in Engerth's Katalog gehören überdies hierher: Bout und Boudewyns (E. 705, 706, richtiger Nachweis), Van der Meulen (E. 1011, richtiger Nachweis), Michau (E. 1012 und 1013, richtiger Nachweis), L. de Moni (E. 1028, richtiger Nach-

Auch die Bilder aus Pressburg werden im Einzelnen genannt. Bevor wir aber auf diese eingehen, muss darauf hingewiesen werden, dass Herzog Karl von Lothringen zu Brüssel im Juli 1780 gestorben war. Der Erbe seines Kunstnachlasses war Kaiser Josef II. Auf dem Statthalterposten in Brüssel folgte nach dem Herzog Karl von Lothringen unmittelbar Herzog Albert von Sachsen-Teschen, der bis dahin in Pressburg residirt hatte. Damit hängt es zusammen, dass die Pressburger Bilderverschiebung zeitlich so nahe bei der lothringischen Erbschaft aus Brüssel liegt. Pressburg lieferte 1781, wie Meusel's Gewährsmann berichtet, u. a. folgende Bilder nach Wien: „ein grosses historisches Stück von Verhagen, zwey andere von Veronese, Johann Ruprecht's schöne Copie des bekannten Dürer'schen Marterbildes von 1508, ein Frauenzimmer-Bildniss von Mieris, ein Basrelief, gemälde von Gerart, die Bataille bey Hochkirchen von Hrn. Prof. Brand, zwey Prospecte von de la Pegna."[1])

---

weis), Leermans (E. 962, nicht überprüft), Poelenburg (E. 1117, nicht überprüft), Steen (E. 1268, nicht überprüft), Weenix d. Jüngere (E. 1382, vermuthlich richtig), Bourguignon (E. 624 und 625, richtiger Nachweis), Rigaud (E. 647, haltbare Vermuthung). — Bezüglich des Nachweises bei Berchem ist Engerth zu sanguinisch. Einige Berchems stammen auch aus dem Schottenstifte und aus anderer Quelle. Bei Mieris liegt im Engerth'schen Katalog jedenfalls ein Missverständniss vor. Im Zusammenhange mit der Angabe oben im Text: „Demosthenes und Lais" werden wir auf E. 1022 (alter Mann und junge Frau) geführt, wogegen Engerth das Bildniss eines Herrn aus der Lothringischen Erbschaft herstammen lässt. Die Galerie des Herzogs Karl von Lothringen wird ganz im Allgemeinen erwähnt bei Descamps im „Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant" (1769, S. 98).

[1]) Hier sind nur die wenigsten genannt und das in sehr oberflächlicher Weise. Was vor 1781 an Bildern im Schlosse zu Pressburg vorhanden war, zeigt ein „Verzeichniss" an, das im Oberstkämmerer-

Eine, wie ich meine, zuverlässige Angabe über die Bilder, die thatsächlich damals aus Pressburg nach Wien überführt worden sind, hat man in einem Nachtrag zu dem Galerieinventar von 1772. Dort sind als Vermehrung „Aus Pressburg" 34 Bilder verzeichnet, unter denen sehr wichtige Bestandtheile der kaiserlichen Galerie vorkommen, so das Scheibenschiessen von Teniers, das Ecce-homo von Van Dyck, desselben „Pallas und Vulcan" (sic!), „das Porträt von Bassano von ihm selbst", „ein klein Viehestück" von „Zachtleben", die Hirschjagd von Ruthardt „4 stück en Camayeu Römischer Einzug von Andrea Mantegna", „Ein Frauenzimmerportrait, so eine kleine Katze in Händen hält von Titian", Rembrandt's Mutter, Dou's Arzt, ein Seesturm von Peeters, das Marterbild nach Dürer (schon oben genannt) und die Zingarella nach Correggio.[1])

amtsarchiv erhalten ist. Genannt bei Engerth III, S. 283, Nr. 180. In Pressburg gab es im Ganzen 294 Bilder, darunter solche von Mario di Fiori Heinitz, Feistenberger, Hammiltons Gestüte. Dort war die Hirschjagd von Rudhardt, im „Hauptsaal" waren viele Bildnisse aus der kaiserlichen Familie, und zwar von Meytens „ein grosses Porträt" der Kaiserin Maria Theresia im Krönungsornat von Meytens (seither nach Schönbrunn gebracht), Bildnisse von Mesmer, Kobler, derlei auch im Audienzzimmer. Auch die jetzt so bekannten Canalettos waren in Pressburg im „Billardzimmer". Im grossen Bildercabinet gab es sogar Tizian, Bassano, Palma vecchio Tintoretto. Ich nenne noch: „Genare", Sandrart, Feti, Vaccaro, Salimbene, Brueghel (Sanct Antonii Versuchung), die Marter der heiligen Ursula von Peter Candid, Savery, Momper, Megan, ferner ein Bild „Der Uebergang des rothen Meeres" von „de Nael" (sicher C. de Wael), Thyssens, Platzer.

[1]) Im zweiten Bande gebe ich, wenn es der Raum erlaubt, die vollständigen Reihen.

Einige Zuzüge, die zu Mechel's Zeiten erfolgten, müssen noch angedeutet werden: 1779 kam die heilige Familie, ein Werk der Schule Raffael's, aus Mailand in die Galerie. Der grosse Maratta aus der Hofkapelle wurde herangezogen und der Sassoferrato aus Mauerbach nach Wien transportirt.[1])

Vermuthlich um jene Zeit geschah eine Veränderung im kaiserlichen Gemäldebesitz, die bisher von allen Historiographen der Wiener Galerie gänzlich übersehen worden ist. Diese Angelegenheit muss uns eindringlich beschäftigen. Es handelt sich um einen Tausch mit dem Schottenstifte in Wien, der nach 1772 und vor 1781 stattgefunden hat. Die Nachrichten über ihn, es sind wenige genug, finden sich als nachträgliche Eintragungen in den Inventaren von 1772, und viele Bilder aus diesem Tausch stehen schon in der Mechel'schen Aufstellung von 1781 verzeichnet. Dies zur zeitlichen Abgrenzung. Dass viele Bilder, im Ganzen 47, von den Schotten in die kaiserliche Galerie gekommen sind, ist sicher, und von einigen wenigen (einem kreuztragenden Christus von Rubens und Bildnissen von Seybold) lässt sich ebenso bestimmt nachweisen, dass sie aus kaiserlichem Besitze ans genannte Stift gekommen sind.[2]) Darauf stütze ich die An-

---

[1]) Nach Engerth's Angaben. Im Engerth'schen Katalog wird auch (als Nr. 1545) ein Bild von Vincenz Fischer nach einer Erfindung von Mechel beschrieben, das die Aufstellung von 1781 allegorisirt. Es kam nicht ins Belvedere, sondern trieb sich eine Zeit lang im Privatbesitze umher. Erst in neuester Zeit (1872) kam es als Geschenk von Seiten des Hofjuweliers v. Klinkosch in die kaiserliche Galerie.

[2]) In einem der Inventare von 1772 steht zu Nr. 747 und 748 von „Sebold" (recte Seybold) beigefügt: „H: Prelat von schotten hat diese zwey Köpff bekomen." In einem anderen Exemplare steht kurzweg „hat der Prälat bekommen". Nebstbei bemerkt, sind diese Bilder

nahme eines Tausches,[1]) der übrigens an versteckter Stelle in ganz anderem Zusammenhange auch schon literarisch festgehalten worden ist. Ein namenloses „Denkbuch der Pfarre und Kirche zum heiligen Laurenz im Schottenfelde" enthält in einem Anhange über das Schottenstift folgende Stelle,[2]) die sich zunächst auf den Abt Carl Fetzer bezieht: „Auch die Bildersammlung der Abtey verdanket diesem grossen Schätzer der Künste die Bereicherung mit mehreren ausgezeichneten Gemählden. Ein grosser Theil derselben (so heisst es weiter in der Anmerkung) wurde von dem nachfolgenden Abte Benno auf den Wunsch Kaiser Joseph's II. in die k. k. Bildersammlung im Belvedere, wo sie noch jetzt einen bedeutenden Platz behaupten, abgegeben. Für diese Bereitwilligkeit liess der erwähnte Kaiser dem Abte ein mit grossen Rubinen besetztes Pectorale, sammt einem kostbaren Ringe zustellen und die Gemälde durch andere aus der kaiserlichen Gallerie ersetzen, worunter sich eine Madonna (nach Carlo Dolce) besonders auszeichnet." Welche Bilder aus kaiserlichem

---

von Seybold noch in der Galerie der Prälatur des Schottenstiftes vorhanden. Auch noch zwei andere Porträts von Seybold, Nr. 903 und 904, kamen zum „Prelat", der wohl wieder der Prälat von den Schotten ist.

[1]) Irgend einen Zusammenhang der Sammlung des Schottenstiftes mit der kaiserlichen Galerie habe ich schon vor mehreren Jahren gewittert, als ich über die Stiftsgalerie in der Wiener Zeitung berichtete. (Feuilleton vom 6. Februar 1896.) Die Mechelrahmen bei einigen Bildern waren mir aufgefallen. Auf das Feuilleton hin machte mich A. Trost auf die literarische Quelle aufmerksam, die ich nunmehr hier benütze.

[2]) Das Denkbuch ist 1839 erschienen und bei den PP. Mechitaristen in Wien gedruckt. A. Trost vermuthet den Pfarrer Honorius Kraus als Verfasser.

Besitze ins Schottenstift gekommen sind, wird uns in einem späteren Abschnitte näher angehen als hier, wo das regste Interesse sich den Bildern zuwendet, welche als bleibende Vermehrung der kaiserlichen Galerie anzusehen sind. Als Nachtrag zu dem einen der Inventare von 1772 stehen 47 Bilder verzeichnet, die „v(om) Prälat v(on den) Schotten" in die Galerie gekommen sind.[1]) Bei mehreren dieser Bilder, obwohl sie ohne Grössenangabe und ohne besondere Beschreibung verzeichnet stehen, ist es einfach zweifellos, dass sie noch jetzt in der kaiserlichen Galerie aufgestellt sind, z. B. bei der Schulstube und dem Schusterladen von Horemans (Engerth Nr. 930 und 931), bei den beiden Griffiers (E. 859, 860), bei den Bildern von Brackenburg (E. 707, 708), bei denen von Lendert Bramer (E. 709, 710), bei denen von F. W. Tamm (E. 1718, 1719) und von Moucheron (E. 1041 und 1042).

Andere aus der Liste der Stiftsbilder sind mit einiger Wahrscheinlichkeit in der kaiserlichen Sammlung wieder zu finden, z. B. eine „Reiger-Peytz" von Bredael und eine „Schweins Jagd" von demselben Meister in Engerth's Nr. 713 und 714. Zwei von den Berchems der Wiener Galerie (E. 682, 683 oder 684) dürften hierher gehören, vermuthlich auch der Hughtenburg (E. 935), zwei Dirk van Bergen (E. 687, 688), ein Oriente (E. 1629 oder 1630), zwei H. Saftleven (E. 1212, 1213 oder 1214, 1215). Unklar bleibt ein „Conversations-Stück" von „Wanstein" [Jan Steen ist vielleicht gemeint], ferner „1 Stück mit Feder Viehe" von

---

[1]) Bibliothek des Oberstkämmereramtes. Die Nachträge sind in alter Schrift offenbar noch im 18. Jahrhundert mit Bleistift beigefügt, jedoch mit geringen Ausnahmen vollkommen leserlich.

„Handeburg", das ich auf den Hondecoeter (Engerth Nr. 922) beziehen möchte.[1]) Was soll man dann mit einem Küchenstück und einem Bauernbilde von „Ostal" anfangen? Ist da Ostade oder Opstal gemeint?

Zunächst hatten alle Bilder im oberen ersten und zweiten Zimmer Platz gefunden, wie aus den beigeschriebenen Vermerken hervorgeht. Dann wurden offenbar von der definitiven Aufstellung einige ausgeschlossen. Denn schon im Mechel-schen Katalog sind nicht mehr alle 47 nachzuweisen. Endlich bei späteren Umstellungen der Galerie verschwinden noch weitere Bilder, so dass nur mehr die oben zusammengestellten als bleibender Gewinn für uns heute in Betracht kommen.[2])

Wir kommen nunmehr auf die Verwaltungsangelegenheiten zurück, die wir bei Rosa's Kaltstellung verlassen hatten. Dass man den sonst verdienten Rosa für einige Zeit beiseite schob, hatte keineswegs die Bedeutung eines völligen Fallenlassens. Von einer Entlassung war keine Rede. Rosa blieb Director. Dem Kaiser war es augenscheinlich um eine wissenschaftliche Neuordnung und einen guten Katalog zu thun, wie ja ein solcher in Wien für die fürstlich Liechtenstein'sche Galerie schon seit 1767 bekannt war. Nachdem Mechel die Neuordnung vollendet hatte und als damit die

---

1) „Handeburg" konnte leicht verschrieben sein statt: Handecoeter, beziehungsweise Hondecoeter. Denn in der Zeile darüber steht Hughtenburg als Malername. Dem Schreiber jener Notiz waren die niederländischen Namen augenscheinlich alle fremd, so dass eine Verwechslung und Vermischung wohl anzunehmen ist.

2) Bei Mechel findet man, natürlich ohne Angabe der Herkunft, von den Stiftsbildern noch zwei Lingelbach's, die in der alten Liste der Stiftsbilder als „Stücke mit Pferden" verzeichnet stehen. Die ganze Liste wird, sofern es der Raum gestattet, im II. Bande vollständig abgedruckt.

Grundlage für den Katalog feststand, wäre es ungerechtfertigt gewesen, dem Fremden noch weiter besondere Rechte in der Galerie einzuräumen. So schrieb denn Kaiser Josef am 14. September 1781 an den Grafen Rosenberg, den damaligen Oberstkämmerer: „ . . Nachdem nun die Gallerie vollkommen arrangirt ist, so werden Sie solche ordentlich und gewöhnlichermassen von dem Director Rosa übernehmen und von dem Mechtel ihme übergeben lassen. (Die liste derjenigen Bildern, so Ihre Maij(estät) seel(ige) schon dem Fürsten Kaunitz gegeben, ist von mir bestättiget worden und also mit darunter in Empfang zu nehmen . . .") Nun wird eine „Tabatière für Mechel . ." mit tausend Ducaten erwähnt. Dann heisst es: „Nach diesem ist dem Mechel nichts in Weeg zu legen seinen Catalogum zu stand zu bringen, aber er hat bey der Galerie nichts mehr zu befehlen und auch im Belvedere nicht mehr zu wohnen."[1])

Mechel kehrte nun offenbar bald nach Basel zurück und corrigirte dort die 392 Seiten seines Kataloges. Zu Beginn des Jahres 1783 trat dann endlich das längst erwartete Opus an die Oeffentlichkeit. Die Wiener Zeitung vom 26. Februar jenes Jahres kündigt sein Erscheinen an. Meusel's Miscellaneen desselben Jahres besprechen das Buch, das zugleich in deutscher und französischer Ausgabe erschienen war.[2])

---

1) Nach dem Originalacte im Archive des Oberstkämmereramtes, der mit „Joseph" unterzeichnet ist.

2) Miscellaneen, Heft XVII, S. 312 ff. — Mechel's Aufstellung und Katalog waren damals weit bekannt. Zur ersteren ist beachtenswerth: Fr. Nicolai's Beschreibung einer Reise . . von 1781 (IV, 1784, S. 492 ff.). Zunächst ist von Prenner's und Männl's Reproductionen die Rede. Dann wird das Zusammenziehen des Bilderbesitzes nach Wien zu Mechel's Zeit erwähnt und die neue Aufstellung kritisch durchgenommen.

Seither ist die Mechel'sche Arbeit unzähligemale erwähnt und benützt worden. So war für einige Zeit wieder Ordnung und Ruhe in der Galerie, allerdings eine Art Ruhe nach der Schlacht. Denn die Herrichtung der Bilder für die neue Aufstellung hat, woran nicht zu zweifeln ist, wieder gar manche alte Farbe abgebröckelt und neue auf die Bilder gebracht, an denen ja die mannigfachen Reisen doch wohl auch nicht spurlos vorübergegangen waren. Das obere Belvedereschloss war in wissenschaftlicher Ordnung gefüllt. Im grossen Marmorsaale waren damals Jan van d. Hoecke's Reiterbildniss des Erzherzogs Leopold Wilhelm und Solimena's Huldigungsbild angebracht. Durch die Thür gegen Osten, links gelangte man in die Säle der Italiener; rechts fand man die Niederländer bis herauf zu den damals modernen Lens, Verhagen, Geerarts und de Cort. Der grosse, westlich gelegene Quersaal war mit Rubens'schen Werken gefüllt. Die ältesten Niederländer, die deutschen, die Bilder aus Karlstein und die Wiener des 18. Jahrhunderts hatten im zweiten Stockwerk Unterkunft gefunden. Im Wesentlichen schuf Mechel damals eine Vertheilung, die sich über hundert Jahre lang als zweckmässig erwiesen hat, so viel auch im Einzelnen daran geändert worden ist. Im unteren Belvedere hatte Mechel „sieben grosse Batallien-Stücke von Ignaz Parrocel" aufgestellt, „welche die vornehmsten Schlachten des Prinzen Eugen von Savoyen vorstellen, nebst dessen Bildniss zu Pferd, welches von Johann Gottfried Auerbach gemalt ist". Das Bild mit der Schlacht bei Belgrad sei übrigens, wie Mechel in einer Note bemerkt, nicht von Parrocel, sondern „von einem Wienerischen Maler Namens Oberdorf".

Weiterhin beherbergte das untere Belvedere damals zahlreiche Bildnisse (20 Nummern) von Werth, wie Jeanet's

Karl IX. von Frankreich, einen Alphonso II. von Ferrara in Dosso Dossi's Wiedergabe, zwei Velasquez, einen Frans de Neve, das Bildniss des Kaisers Leopold von Math. Merian dem jüngeren aus dem Jahre 1659, uns schon bekannt, ferner Werke von Christoph Lauch, Justus Sustermans, Franz Stampart, Hyacinth Rigaud, von der Vigée-le Brun, von Alex. Roslin, viele Zoffanis, zwei Pastelle von Liotard (Madame Necker und Bernard).

Aus dem Mechel'schen Kataloge, aus dem beigegebenen Grundriss des unteren Belvedere und den Beischriften[1]) ist zu entnehmen, dass in einem der Säle damals auch die Schlachtengemälde des Peter Snayers untergebracht waren und dass unmittelbar neben der „Durchfahrt in den Garten" ein „Grosses Magazin der noch vorräthigen Gemälde des k. k. Hofes" bestanden hat.

Die angedeutete Ordnung in der Galerie blieb nicht lange ungestört. Allerlei neue Ankäufe waren einzureihen; ein grosser Tauschhandel vollzog sich. Anfangs, noch unter Kaiser Josef, wurde mit glücklicher Hand an der Vermehrung des kaiserlichen Bilderbesitzes gearbeitet. Denn Kaiser Josef II. suchte planmässig für die Galerie solche Meister zu erwerben, durch welche Lücken ausgefüllt wurden.[2])
Dies liess sich freilich nur insofern durchführen, als daneben auch Bilder angekauft wurden, deren Einreihung weder als

---

[1]) „Aufgenommen von Gottl. Nigelli 1781", „Gestochen von Phil. Gottf. Pintz". Die Snayers'schen Bilder waren in jenem Raume aufgestellt, wo sich später jahrelang das Bureau der Ambrasersammlung befunden hat.

[2]) Dies geht hervor aus einem Schreiben vom 21. October 1779 an den Grafen Rosenberg, das sich im Archiv des Oberstkämmereramtes erhalten hat.

künstlerische Bereicherung der Galerie noch als kunstgeschichtlich bedeutsam angesehen werden konnte. Durchaus wurde aber nicht alles wahllos angenommen, was zum Kaufe angeboten wurde. Nur hätte man dem Kaiser einen besseren Kenner zum Berather gewünscht, als den beschränkten Rosa, dessen Stimme damals (wie es scheint) hauptsächlich Berücksichtigung fand. Mit dem Bestimmen der Bilder und der Belesenheit ging es bei Rosa knapp zusammen. Soweit man die Sache überblickt, hatte er nur über die spätesten Italiener ein wenig nachgelesen. Alte deutsche Malerei war ihm völlig fremd, und so wählte er denn vermuthlich so nach der Empfindung aus, wie es späterhin auch noch vorgekommen sein soll. 1785 fällt der Ankauf eines ungenannten Gemäldes vom Grafen Althan. Es wird nicht allzu bedeutend gewesen sein, sonst wäre doch irgend ein Künstlername genannt worden.[1])

Im Februar 1786 kaufte man von Frau Anna von Nagel Guido Reni's: „der leidende Christus". Bald darauf wurde ein von dem „k. k. Hof Futtermaister v. Heimingthal" angebotener Trevisani abgelehnt.

Am 22. März 1786 wurden der Hofgalerie neun Bilder aus der Deblin'schen Sammlung in Znaim angetragen. Drei wurden gekauft, doch war keines darunter, für das man einen Malernamen gefunden hätte, und keines, das sich nachweislich hätte in der Galerie behaupten können.[2]) Es ist denn

---

[1]) Hier alles nach den Acten des Oberstkämmereramtes. Im März 1785 ist vom Ankauf eines Domenechino die Rede. Im Mai wird der Betrag von 200 Ducaten an Frau Ursula Baglioni für dieses Bild angewiesen. Im October 1785 Ankauf eines nicht näher bezeichneten Bildes vom Maler Braun.

[2]) Die ausgewählten Bilder waren: Nr. 1 „Amor" in einem geschnitzten Rahmen, Nr. 97 „ein historisches Gemählde, den Mercurium

doch nicht wahrscheinlich, dass sich innerhalb weniger Jahrzehnte die Erinnerung an einen wirklich bedeutenden Ankauf so gänzlich verwischt hätte.

Im Jahre 1786 geschah ein sehr beachtenswerther Ankauf von Bildern aus der gräflich Nostitz'schen Sammlung in Prag. Zu dem, was die bisherige Literatur[1]) über diese Angelegenheit mittheilt, kann ich kritische Noten und Ergänzungen beisteuern. Man wusste, dass die grosse Schlacht von Salvator Rosa, dass ein Jan van Hughtenborch (beides Schlachtenbilder), ein Phil. Wouwerman, ein Teniers, Poussin, ein D. v. Delen, zwei Fergs, ein Schönfeld, Millet, Neeffs, Peeters, P. Snayers und zwei Bildnisse, dem Gerard David verwandt, aus diesem Ankaufe stammen. Auch einen Lanfranco des Wiener Hofmuseums bezieht Engerth auf den Ankauf aus der Nostitzschen Galerie. Als Stück, das bisher übersehen worden ist, füge ich nun bei: „1 Brett, Die Peinigung St. Laurentii in einer Landschaft mit vielen Figuren", wie es im alten Verzeichniss dieser Nostitz'schen Bilder heisst, von Rembrandt. Denn dieses Gemälde ist augenscheinlich identisch mit Engerth's Nr. 1147, einem Bilde, das freilich längst nicht mehr als Rembrandt's Werk anerkannt wird (schon in Rosa's Katalog

---

darstellend" und Nr. 125 „Ein Jahrmarkt". Keine Spur einer weiteren Angabe. Ganz auszuschliessen ist es übrigens nicht, dass unter den geringwerthigen Bildern, die man in der kaiserlichen Galerie nur bis auf Rosa's Katalog zurückverfolgen kann, das eine oder andere aus diesem Ankaufe stammt. Die Deblin'sche Galerie, die in der Lehenburg zu Znaim aufgestellt war, aber längst von dort verschwunden ist, gehört nicht zu denen, die in ihrer Zusammensetzung und Geschichte sehr klar sind, obwohl sie in der Literatur genannt wird.

[1]) Engerth's Katalog I, S. LVIII, III, S. 288; Grasberger a. a. O., S. 159 f.

von 1796 angezweifelt), aber in der Lichtführung so sehr den Einfluss des grossen Holländers verräth, dass man sehr wohl verstehen kann, wie ein solches Werk ehedem für Rembrandt angesehen worden ist.

Dagegen finde ich die Identificirung nicht recht gesichert bei den zwei Berghems, welche Engerth's Katalog (Nr. 685 und 686) als Nostitz'sche Bilder ganz bestimmt angibt. Ferner scheint es mir gewagt, „1 Brett" mit einem „Mannsköpfl" von „v. d. Leuw", so ohne Weiteres mit dem Bilde des P. v. Lelen zu identificiren.[1]) Bei dem Lanfranco ist es sehr fraglich, ob er schon damals oder erst später in die Galerie gelangt ist.

Mit dem Salvator Rosa war unzweifelhaft eine Bereicherung der Galerie gegeben, und, wäre der Rembrandt richtig benannt gewesen, so müsste er wohl in erster Linie als interessante und zweckmässige Erwerbung angesprochen werden. Der v. Delen, Millet, die altniederländischen Bildnisse sind werthvoll. Die übrigen Bilder liefen eben so nebenher.

1786 kam auch noch ein Joseph Platzer'sches Nachtstück in die Galerie. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es identisch mit Nr. 325 der heutigen Abtheilung der sogenannten modernen Gemälde.

Im nächsten Jahre 1787 erfolgte die Erwerbung zweier Bilder von Angelica Kauffman,[2]) die noch jetzt Bestandtheile der Wiener Galerie bilden.

---

[1]) Die vollständige Liste der 44 Bilder, die aus der Nostitz'schen Galerie stammen, ist im Archiv des Oberstkämmereramtes erhalten. Act vom 3. October, 5. und 7. November 1786. Sie wird im II. Bande abgedruckt.

[2]) Acten im Oberstkämmereramte. Schon benützt von Engerth für Bd. III, S. 288 f., Nr. 226 bis 228 und Nr. 230 bis 232.

Weniger klar als man es wünschen möchte, ist das Eintauschen zweier Bilder aus dem Besitze des Grafen Lamberg und der Ankauf zweier anderer aus dem Besitze des Alexander von Brambilla. Die Urkunden bezeichnen hier keineswegs genau, was für Bilder gemeint sind. Dass Graf Lamberg für seine Bilder antike Vasen erhalten hat, ist übrigens bekannt. Die vier unbekannten Bildergrössen hat man 1787 der Galerie einverleibt.

Vermuthlich 1787 fällt eine, bisher für die Galeriegeschichte nicht ausgenützte Abgabe von Bildern. Eine Anzahl von beachtenswerthen Gemälden, jetzt noch mit den Rahmen der kaiserlichen Galerie versehen und in der ungarischen Landesgalerie hängend, sind vermuthlich in den letzten Jahren der Regierung Kaisers Josef, 1787, nach Ofen gebracht worden.[1]) 1848 tauchten sie im sogenannten Kameralgebäude wieder auf, von wo sie später in die Landesgalerie gebracht wurden. Mehrere dieser Bilder haben schon Erwähnung gefunden, da wir auf sie in Storffer's Miniaturwerk, in den Prenner-schen Kupfern und weiter zurück auch im Inventar Leopold Wilhelm gestossen waren. Noch andere sind hier nachzutragen. Bemerken muss ich freilich, dass eine genaue Feststellung des Zeitpunktes für diese Auswanderung bisher nicht gelungen ist. Das Inventar, dessen Vermerke gelegentlich „nach Offen" verweisen, ist in kunstgeschichtlichem Sinne ganz unzureichend verfasst, und Identificirungen gelingen dort

---

[1]) Anhaltspunkte werden geboten durch Nachtragsnotizen im Inventare von 1772 und durch einen Act im Archiv des Oberstkämmereramtes vom 6. März 1787. Damals wurde die Ausstattung der Ofener Burg mit Bildern aus der Wiener Galerie erörtert. Das Uebrige ergibt sich aus dem Studium der ungarischen Landesgalerie.

nur in wenigen Fällen.[1]) Dass aber nach 1772 und vor 1848 die Auswanderung jener Bilder aus der kaiserlichen Galerie stattgefunden hat, die jetzt in der ungarischen Landesgalerie hängen, kann nicht bezweifelt werden. Für 1787 spricht ein urkundlicher Anhaltspunkt. Im Ganzen stammen 26 Bilder der jetzigen ungarischen Landesgalerie sicher aus kaiserlichem Besitz und bei einigen weiteren ist dieselbe Herkunft sehr wahrscheinlich. Der (nebenbei gesagt, elende) Katalog der ungarischen Landesgalerie vermerkt bei folgenden Nummern die Herkunft aus dem Kameralgebäude: Pest Nr. 84 angeblich Palma (Bildniss in Halbfigur eines jungen Mädchens. Kohledruck von Braun in Dornach Nr. 22527). Wir kennen das Bild schon aus dem Theatrum. Pest Nr. 86: Angeblich Giorgione (Eigenbildniss. Vermuthlich aus dem Kreise des Cariani. Schon wiederholt besprochen). Pest Nr. 112. Angeblich Tizian (Brustbild eines Mädchens). Pest Nr. 113. Sehr verdorbener Tizian, beziehungsweise ein Bild dieser Richtung, Madonna mit zwei Heiligen. (Radirt im Theatrum. Kohledruck von Braun.) Pest Nr. 114. Tintoretto (Bildniss). Pest Nr. 127. Q. Massys (Lucrezia). Pest Nr. 130, 133, 134, 137, 140, 145 Bilder von Lucas Cranach oder aus seiner Schule. Nr. 137 sicher im Storffer'schen Galeriewerk nachzuweisen. Pest Nr. 354. Niederrheinischer Meister (Dame mit Nelke. Bei Storffer und im Prenner'schen Theatrum mit Sicherheit nachweisbar. Siehe oben auch im Abschnitte über den Prodromus). Pest Nr. 368 und 369. Bildnisse aus dem 16. Jahrhundert. Pest Nr. 374 und 375. Ant. Mor (Bildniss

[1]) Das erwähnte Inventar von 1772 spricht sehr orakelhaft. Bald nach 1772 kam ein Hamilton nach Ofen und manches, das nicht näher bezeichnet ist. Bei anderen Nummern desselben Inventars ist ohne Zweifel später die Transferirung nicht mehr eingetragen worden.

Königs Philipp II. von Spanien und der Maria von England). Pest Nr. 377 und 379. Dem R. Savery zugeschrieben (Landschaften). Pest Nr. 437. Deutscher Meister des 16. Jahrhunderts (Halbfigur eines Herrn, der mit der Rechten einen Weinbecher hält). Pest Nr. 477. Furini Sciamerone (unbedeutendes Bild). Pest Nr. 529 und 535. Zwei angebliche Salvator Rosas. Pest Nr. 559. Peeter Brueghel der ältere. (Ein Alter reicht einer Alten den Krug.) Pest Nr 580. Van Dyck (Brustbild des heiligen Aloisius. Besprochen im Abschnitt über den Prodromus. Kohledruck von Braun). Pest Nr. 688. Fr. Clouet (Bildniss. Uebel zugerichtet. Kleine Galeriestud. I, S. 245).

Ausser diesen Bildern, deren Herkunft aus kaiserlichem Besitz einfach unzweifelhaft ist, scheinen auch noch andere, wenngleich auf Umwegen aus Wien nach Pest gelangt zu sein. Dies meine ich, sei der Fall bei einem Fragment aus Giorgione's Findung des Parisknaben, bei einem Bild des A. v. Ostade aus der Suite der fünf Sinne, die beim Erzherzog Leopold Wilhelm gewesen.[1]) Hierher zähle ich auch zwei Peter Candids (Pest Nr. 353 und 355 in den kleinen Galeriestudien besprochen. Beide Bilder stecken noch heute in sogenannten Mechelrahmen). Nr. 355, St. Michael den Drachen tödtend, ist augenscheinlich identisch mit Nr. 18 der Wiener Schatzkammer von 1758 „Der erzengel Michael von Peter Candit" (vgl. Jahrbuch XVI, S. XIV ff.) und den Bernard de Ryckere, den wir in der Stallburg kennen gelernt haben (Kleine Galeriestud. I, S. 153).

[1]) Das Pester Bild stellt den Geruch dar, und ist in Storffer's Galeriewerk nachgebildet. Hierzu auch Kleine Galeriestudien, I. Oben war schon von der Suite die Rede.

Ohne Nummer sah ich in Pest jenes Bild mit dem Gelage im Freien und mit einem sitzenden Landsknecht in der Mitte, das uns als Bestandtheil der Galerie Karl's VI. aufgefallen ist. Es ist nur bis 1772 in Wien nachweisbar.[1]) Die Composition gehört dem Kreise des Rubens an.

Bei einem Dianabad von Giusepe D'Arpino, das in der Rudolfinischen Kunstkammer vorgefunden wurde, ist es nicht unwahrscheinlich, dass es unter Maria Theresia verkauft oder verschenkt worden ist. Wenig später kommt es als Bestandtheil der Esterhazy-Galerie zum Vorschein

Wieder auf dem Umwege über die Esterhazy-Galerie dürfte folgendes Bild in die ungarische Landesgalerie gekommen sein, ein Bild, das noch 1772 in Wien inventarisirt wurde, wie folgt: „Ein grosses Stück, ein Mann, der kalt und warm aus dem Mund bläst" von [Jacob] „Jordans" (Pest Nr. 738. Kleine Galeriestud. I, S. 212. Kohledruck von Braun in Dornach). Bilder dieser Art von Jordaens sind zwar mehrere bekannt, doch lässt sich bei keinem anderen Exemplare vernünftigerweise annehmen, dass es aus der Wiener Galerie herstamme.

1789 wurde ein Bild mit Christus vor Pilatus von oder nach Ger. Honthorst vom Stifte Lilienfeld gekauft.[2]) Zwei Jahre später vermittelte der Maler Braun das Anbieten mehrerer Bilder zum Kaufe, die aus Nürnberg hierher gekommen waren. Sie wurden für die kaiserliche Galerie erworben. Es handelt sich um zwei Seestücke von Lingelbach und um zwei dem

---

[1]) Im Inventare von 1772 steht es noch als Nr. 145 „Copey nach Rubens".

[2]) Vgl. Engerth's Katalog, Bd. I, Nr. 923. In jenem Jahre kamen auch die Altarbilder der Dorotheakirche, Gemälde, die offenbar niemals in der Galerie aufgestellt worden sind, nach Reindorf.

(Paul) Potter zugeschriebene Bilder.[1]) Die letzteren sind noch beide in der Galerie vorhanden und werden in Engerth's Katalog beschrieben, wogegen einer der Lingelbach's bis auf Weiteres unsichtbar ist.

Bemerkenswerth war im nächstfolgenden Jahre, 1792, ein Ankauf von fünf Bildern aus dem Besitze des Brüsseler Arztes, Sammlers und niederländischen Rathes Fr. Xav. de Burtin.[2]) Drei von den Bildern aus dem angedeuteten Ankaufe haben sich bis heute mit der alten Benennung in der grossen Galerie erhalten, nämlich ein Bildniss von Adr. v. d. Werff, ein David Teniers d. J. und eine Landschaft mit Architektur von J. v. d. Heyden (Engerth Nr. 1383, 1303 und 898). Eines der Burtin'schen Bilder ist seither umgetauft worden von A. v. Ostade auf C. Dusart. Das letzte von den fünfen, sei es, dass es seither unscheinbar geworden ist, sei es, dass es seine Benennung ganz und gar nicht verdient hat, ist vom Schauplatz der Wiener Galerie abgetreten.[3]) Am 10. September 1792 sind sie übrigens alle zusammen von Rosa für die Galerie übernommen worden.

Manche von diesen Ankäufen, besonders die aus der Galerie Nostitz kann man als glückliche bezeichnen; andere

---

1) Nach den Acten im Archive des Oberstkämmereramtes, welche ausdrücklich erwähnen, dass diese Bilder aus Nürnberg gekommen sind.

2) Der Name dieses vielseitig gebildeten Mannes ist auch sonst mit der Kunstgeschichte verknüpft durch seinen „Traité théorique et pratique de connaissances, qui sont nécessaires à tout Amateur de Tableaux". Die erste Auflage des Buches (1806 abgeschlossen) erschien 1808 in Brüssel und enthält in embryonalem Zustande das, was ich seither als Gemäldekunde anzusprechen mir erlaubt habe.

3) Das eine noch nachzuweisende Bild war ein „Blumenstück von Mignion". Ueber die Benennungen der übrigen will ich mich späterhin äussern.

waren entschieden verfehlt und beweisen, dass es mit der Kennerschaft Rosa's nicht weit her war.

Zu den wenig erfreulichen Angelegenheiten der Galeriegeschichte gehört auch der Tausch mit Florenz, der uns als bedeutungsvolles Ereigniss entgegentritt. 1792, anlässlich eines Besuches, den der Grossherzog Ferdinand von Toscana in Wien bei Kaiser Franz II. gemacht hatte, war die Sache eingefädelt worden.[1]) Ungefähr 24 Jahre dauerte es dann, bis alles abgewickelt war. Die beiden Herrscher hatten einen Tausch beabsichtigt, durch welchen die Galerien in Florenz und Wien gegenseitig sich ergänzen sollten. 1792 und 1793 geschahen Sendungen; andere folgten nach. Einiges wurde in Wien, einiges in Florenz zurückgewiesen. Lange Verhandlungen, bis (nach Engerth's Angabe) im Jahre 1821 die letzte Sendung nach Florenz erfolgte. Die Wiener Galerie hat durch diesen Tausch neben mehreren guten Vlaemen auch treffliche Italiener eingebüsst, und Dürer's Anbetung durch die Magier ist allein ein Posten von ungeheuerem Gewicht. Wir haben das Bild in der Galerie Rudolf's II. kennen gelernt. Zu Mechel's Zeit war es im Belvedere. Das männliche Bildniss, das als Holbein aus der kaiserlichen Galerie weggegeben worden ist, muss zwar eine neue Taufe auf Joost van Cleve erhalten, war aber dennoch ein werthvoller Bestandtheil der Wiener Galerie. Es dürfte heute Viele geben, die es bedauern, dieses kunstgeschichtlich interessante Bild nicht in Wien zu haben. Die angedeuteten Vlaemen waren: das Bacchanal, copirt nach Rubens (in Florenz,

---

[1]) Hierzu Aurelio Gotti, Galerie di Firenze, S. 173 und 351 ff., Engerth's Katalog I, S. LXV ff. und III, 295, 301, Nr. 322, 323, und A. Venturi im Repertorium für Kunstwissenschaft, VIII, S. 12 f.

Uffizien Nr. 216. Das Original befindet sich jetzt in Sanct Petersburg),[1] ferner Bilder von Van Dyck, G. Seghers, Sneyders und Fyt. Unter den Italienern ragt Tizian hervor mit einer Maria in Gesellschaft der zwei heiligen Kinder und des Antonius Eremita (uns schon aus der Galerie Leopold Wilhelm bekannt, jetzt in den Uffizien Nr. 633), mit der mystischen Vermählung der heiligen Catharina (Florenz Nr. 17), und mit der allbekannten Flora, die so oft nachgebildet worden ist. Das angebliche Bildniss des Gattamelata, dem Giorgione zugeschrieben (Florenz 571), war darunter, auch die Darstellung aus dem thalmudistischen Kreise von Giovanni Bellini (gelegentlich als Basaiti in Anspruch genommen, Florenz 631) kam damals aus Wien fort; zwei Luini, ein älterer Palma, Veronese's Estherbild und mehrere spätere Italiener wanderten denselben Weg, endlich auch ein angeblicher Giorgione, den Venturi als Dosso erkannt hat (Nymphe von einem Satyr verfolgt).[2])

Und für diese zum Theile unschätzbaren Werke, es waren zum mindesten 22, vermuthlich 23, was haben wir dafür bekommen? Die Liste der Ersatzbilder ist kurz. Trotzdem zögere ich, sie vollständig herzusetzen, da sie auch nicht ein wahrhaft interessantes Bild enthält. Ein schlechter angeblicher Fra Bartolommeo (Darstellung im Tempel) ist vielleicht das bedeutendste darunter und das älteste. Agnolo

---

1) Nr. 546 des neuen Somof'schen Kataloges. Dazu eine reichliche Literatur, aus der ich nur Rooses: „l'oeuvre de Rubens", III, S. 60 und Taf. 184 hervorhebe.

2) Lafenestre, „La peinture en Europe Florence", S. 147, wo auch auf die Ansichten von Crowe und Cavalcaselle und von Morelli hingewiesen ist. Ueber Venturi's Ansicht vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft.

Bronzino's Heilige Familie ist wenigstens ein signirtes Werk. Unter den späteren sticht ein Carlo Dolce etwas hervor. Salvator Rosa's Landschaft mit der Justitia, die zu den Bauern flüchtet, ist auch noch zu nennen. Sonst weder Namen von hohem Range, noch gute Bilder.[1])

Einigen minder bedeutsamen Ereignissen in der Galeriegeschichte der Neunzigerjahre müssen wir noch ein wenig unsere Aufmerksamkeit schenken. Casanova's grosses Schlachtgemälde, das wir später in der Galerie genauer besichtigen wollen, ist im November 1792 um 1000 Ducaten angekauft worden. Im Mai 1793 werden zwei Bildnisse Kaisers Leopold II. vom Kammermaler Hickel um 250 Ducaten erworben. 1794 kommen Bilder aus dem Vorrath der Galerie an die Wiener Pfarre Sanct Florian. 1795, am 25. August, berichtete der Oberstkämmerer Graf Rosenberg an den Kaiser: „Nach der von Eurer Majestät erhaltenen Erlaubniss ist nunmehr der Kauf des Original Bildes von Nikolaus Poussins, das Urtheil Salomons vorstellend, mit dem Mahler Peter Bekenkamm um 5500 fl. angeschlossen worden, nach welchen er sich einverstanden hat, sie für 1000 fl. vorräthige Bilder von der Galerie anzunehmen, dann 1000 fl. in baarem zu empfangen und für die übrige 3500 fl. sich mit Staats Papieren zu begnügen."[2]) Rosenberg erbat das Placet, das Kaiser Franz auch ertheilte. Welche Bilder aus dem Vorrath damals fortgekommen sind, konnte ich bisher nicht ermitteln. Als einen etwas kostspieligen Zuwachs erhielt die Galerie einen sogenannten N. Poussin, der schon nach wenigen Jahrzehnten auf Jacques Stella umgetauft war (Eng. Nr. 648).

---

[1]) Vgl. Engerth I, S. LXVII.

[2]) Nach den Acten des Oberstkämmereramtes.

1795 erhielt die Galerie auch noch eine Bereicherung durch zwei angebliche Correggios. Der günstigste Fall wäre noch der, wenn die Copie nach der „Zingarella" unter diesen zwei Bildern gewesen wäre. Engerth konnte diese Copie nur bis auf 1796 zurück verfolgen. Ich habe in diesem Falle die Urkunden nicht eingesehen.

In der Periode, bei der wir uns nunmehr aufhalten, ist auch ein Bild von R. Mengs gekauft worden.[1])

1797 fällt eine nicht unwichtige Abgabe von Gemälden aus kaiserlichem Besitze. Sie vollzog sich in Prag und bestand in dem Ausleihen von zahlreichen guten alten Bildern an die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde, die kurz vorher gegründet worden war.[2]) Diese Bilder, zum Theile aus dem alten Bestande der Galerie Leopold Wilhelm herrührend, befinden sich noch heute in Prag, wo sie im Rudolfinum würdig ausgestellt sind. Ich zähle sie nach den Nummern und in der Reihenfolge auf, wie sie im Prager Katalog von 1889 stehen: Corn. Cornelisz van Haarlem, ein kleines Bacchanal (Nr. 153), drei Kranachs (Nr. 160, 163, 165) und ein dem Kranach verwandtes Bild (Nr. 167), ein Flügelaltar, der dem Gertgen tot Sint Jans zugeschrieben wird (Nr. 222 bis 224), das Holbein'sche Bildniss der Lady Vaux, schon besprochen als Ankauf aus der Galerie Buckingham, dem Jan Massys zugeschrieben, eine Lucrezia (Nr. 461), ein Flügelaltar von Meister des Todes der Maria (Nr. 462), ein Francesco Bassano, ein niederl.

---

[1]) Engerth Katalog III, S. 294 ff.

[2]) Zur Gründung vgl. die geschichtliche Einleitung zum Katalog der Galerie im Rudolfinum zu Prag. Von anderer Literatur sehe ich hier ab, da ich Gelegenheit zu finden hoffe, an anderer Stelle genaue Mittheilungen über die Prager Galerie zu machen.

Tod der Maria (Nr. 501), Darbringung im Tempel (Nr. 555), ein dem Francesco Vecellio zugetheiltes Bildniss eines Musikers, das offenbar aus den Galerien Buckingham und Leopold Wilhelm stammt, endlich eine Copie nach Tizian (Nr. 703).[1])

Hier sei auch angemerkt, dass das Prager Dombild von Mabuse und Cocxie in die Aufstellung des Rudolfinum, wie allerdings in den weitesten Kreisen bekannt, mit einbezogen ist. Da es aber ehedem in der Prager Kunstkammer war, können wir es nicht gut von der Reihe der Bilder lostrennen, die aus der Kaiserburg in Prag endlich ins Rudolfinum gelangt sind,[2]) auch wenn es einen ganz anderen Weg genommen hat, als die Mehrzahl der Bilder, die oben zusammengestellt worden sind. Der Mabuse-Cocxie'sche Flügelaltar war nur kurze Zeit in der Prager Burg zu Gaste. Von seinem viel längeren Aufenthalte im Dom hat er den Namen des Prager Dombildes erhalten.

Fassen wir die Ereignisse in der Galeriegeschichte seit Mechel's Aufstellung im Gedächtniss rasch zusammen, so ver-

---

[1]) Stilkritische Bemerkungen über diese Bilder behalte ich mir vor. 1877 hat sich über die meisten der angeführten Werke Woltmann geäussert. 1806 wurde ein weiteres Bild aus der Prager Burg an die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde geliehen, und zwar eine Copie nach dem Varchibildniss in Wien (Prag Nr. 704).

[2]) Das Bild ist 1515 gemalt (hierzu Neeff's: „Histoire de la peinture à Malines", I, 12 f.). Zu den Zeiten Kaisers Rudolf II. kam es in die Prager Kunstkammer, wo es noch 1621 nachweisbar ist. Hierzu Frimmel, Handbuch der Gemäldekunde, S. 135. Dann kam es in den Prager Dom (davon erzählt eine reiche Literatur, aus der ich hervorhebe A. Woltmann in Westermann's Monatsheften, October 1876 und desselben Aufsatz in den Mittheilungen der Centralcommission von 1877, S. 33). Andere Literatur im Prager Katalog.

stehen wir, dass Mechel's Katalog nicht mehr vollständig sein konnte. Viele gute Bilder fehlten, manche beachtenswerthe waren hinzugekommen. Zudem hatte Rosa starke Umstellungen vorgenommen, zahlreiche Bilder aus dem Vorrath eingeschoben und anderes ausgeschieden. So erzählt er wenigstens selbst in einem langen amtlichen Berichte aus dem Jahre 1787.[1]) Er lässt diese Gelegenheit nicht vorübergehen, ohne kleine Ausfälle gegen Mechel einzuflechten und mittelbar seine Anordnungen zu tadeln. Nun kam Rosa aber in die zwiespältige Lage, selbst eine neue Eintheilung zu rechtfertigen und einen neuen Katalog schaffen zu sollen. Einerseits hätte er hier Gelegenheit gehabt, zu zeigen, dass auch er, nicht Mechel allein, einen guten Katalog zu Stande brächte, andererseits dürfte er wohl nicht ganz stumpf gegen das Bewusstsein seiner Unfähigkeit zu derlei Arbeiten gewesen sein. Das Machwerk, das Rosa im Jahre 1796 veröffentlichte, ist herzlich schwach. Anstatt das Gute aus Mechel's Katalog auszunützen, oder eine neue Auflage desselben mit den nöthigen Einschaltungen und Zusätzen zu machen, vermeinte Rosa ganz selbstständig auftreten zu sollen. Er hatte freilich zehn Jahre lang Gelegenheit gehabt, sich um Kenntnisse über alte Maler und Gemälde zu bemühen; die Mechel-Periode bot ja genug Anregung dazu. Wie dem auch sei: Rosa's Katalog ist eine Dilettantenarbeit in üblem Sinne. Die Künstlernamen sind entweder ungenau geschrieben oder geradewegs verunstaltet: „Paul Reimbrandt" ist so eine Probe. Nur selten wird die Provenienz der Bilder angegeben. Beschreibungen der Bilder werden zwar gegeben, doch sind sie selten gut; es fehlen die

---

1) Erhalten im Oberstkämmereramte und abgedruckt bei Engerth in der Einleitung zu Bd. I, S. LXXI ff. Wurde schon oben benützt.

Abmessungen und die genaue Angabe der Inschriften. Letztere werden nur gelegentlich und obenhin erwähnt. Dem ersten Theile, der die Italiener behandelt, ist dann statt dieser nothwendigen Angaben (die Mechel in seiner Arbeit sehr wohl berücksichtigt hatte) ein Anhang allgemeiner Natur beigegeben: „Von den Urtheilen über Werke der Malerey", eine Arbeit, die jedenfalls in selbstständiger Veröffentlichung mehr am Platze gewesen wäre, denn als Abschluss des ersten Katalogbändchens. Die zweite Lieferung hat's mit den Niederländern zu thun. Auch für sie ist gerechterweise kein Lob zu finden. Die alten Niederländer und Altdeutschen blieben unberücksichtigt. Später, 1804, erschien noch ein „Nachtrag zum Katalog der k. k. Bildergalerie" (109 Seiten 8⁰), der aber wieder an den ältesten Bildern scheu vorübergeht. Wieder fehlen die Masse; von Herkunftsangaben keine Spur; die Künstlernamen sind oft missverstanden (wie: „Franz Poameggianin").[1])

Verlieren wir indes keine Zeit mit diesem bedauerlichen Producte, das jetzt fast nur durch seine Seltenheit noch einen gewissen Werth hat.[2]) Folgen wir vielmehr den Ereignissen.

---

[1]) Als ob es sich um den Hauptmeister der Schule von Kagran oder Ottakring handelte. Auch Monglard ist eine hübsche Schreibung, die mehrmals vorkommt.

[2]) Der erste Band wurde in J. G. Meusel's Miscellaneen (1796, S. 377 f.) abfällig beurtheilt, wobei auch die Verwirrung getadelt wird, die Rosa mit den Ausdrücken: links und rechts angerichtet hat (vgl. auch dieselben Miscellaneen, S. 1084 ff.). Aus der Literatur über die Belvederegalerie zu jener Zeit hebe ich hervor: De Luca, „Topographie von Wien" (Wien 1794, S. 338 ff.); Küttner's Reisen durch Deutschland, III, S. 158 (Brief aus dem Jahre 1798); De Freddy, Descrizione della cità di Vienna (1800, II, S. 210 ff., 285 f. und 297 ff.). Hier werden eingehende Nachrichten von Mechel und Rosa gegeben. Eine nachträgliche Kritik des Rosa'schen Kataloges bei F. L. R., dem Herausgeber des Hackert'schen Sendschreibens „Ueber den Gebrauch

die seit dem Erscheinen des ersten Bandes von 1796 in der Galeriegeschichte vorkommen. Es sind keine weltbewegenden Angelegenheiten, doch werth, sie zu erwähnen. Dies geschieht in knappster Form.

1797 wird Carlo Dolce's Sinnbild der Aufrichtigkeit vom venezianischen Legationsrath Gradenigo erworben (Engerth, Bd. III, S. 295).

1798 trifft ein Geschenk vom Stifte Heiligenkreuz ein; Prophet Jesaias von Annibale Carracri (Engerth Nr. 139).

1799 fällt der Ankauf eines Blumenstückes von Drechsler um 300 Ducaten (Engerth, Bd. III, S. 296).

Im Jahre 1799 bot der Graf Josef Truchsess zu Zeyl Wurzach, Domdechant von Strassburg und Domcapitular zu Köln, dem Kaiser zuerst seine ganze Sammlung, dann eine Auswahl von Bildern aus seiner grossen Galerie zum Kaufe an. Wie es scheint, ist nichts davon angekauft worden. Die Galerie als Ganzes wurde zurückgewiesen, dann wählte Rosa 172 Nummern aus, von denen er meinte, sie zum Ankauf vorschlagen zu können. Diesem Umstande verdankt man eine Liste von vielen Niederländern, Franzosen und Italienern aus der Sammlung Truchsess Zeyl Wurzach, aus einem wirklich bedeutenden Bilderbesitze, der vorübergehend in Wien untergebracht war, von dem man bisher aber nur vereinzelte Nachrichten hatte.[1]) Für die Geschichte der kaiserlichen Galerie hat das Angebot nur den Werth einer Episode.

---

des Firnis" (1800), S. 8, 9. Joh. Pezzl, Skizze von Wien (4. Aufl. 1803, S. 205 ff.).

[1]) Die erwähnte Liste findet sich im Archiv des Oberstkämmereramtes und wird im II. Bande des vorliegenden Buches mitgetheilt. Die Einleitung hat die Truchsess'sche Sammlung schon andeutungsweise genannt.

1800 wird von der Kunsthandlung Artaria ein angeblicher Correggio um 1000 fl. gekauft. Es war eine kleine Skizze: Amor als Bogenschnitzer.

Bald darauf tritt man die „Enthauptung der heiligen Dorothea" von Tobias Pock an die Kirche von Roveredo ab.

1801 wird vom Grafen Franz von Thurn ein Bild des Francesco Albani: Ruhe auf der Flucht, um 7000 fl. und ein angeblicher Rubens: Christus am Kreuz, um 5000 fl. gekauft. Beide sind rasch aus der Galerie wieder verschwunden, und dies wirft wieder ein eigenthümliches Licht auf Rosa's Kennerschaft, die (wie die Urkunden verrathen) hier massgebend war.[1])

Bleibende böse Spuren hinterliess eine andere Angelegenheit: Principe Carlo Albani, der römische Cardinal, hatte im Frühling des Jahres 1800 eine namhafte Bildersendung nach Wien geleitet und der kaiserlichen Galerie zum Kaufe angeboten.[2]) 31 Gemälde wurden ausgewählt und angekauft, lauter Stücke von zweifelhafter Bedeutung und geringem Werthe. Zwar wurde nicht allzuviel für diese 31 Bilder bezahlt, doch immerhin sind 9000 fl. im Jahre 1801 genug für Werke eines Sementi (Engerth 430), eines Franceschini (E. 211), eines Paolo de Matteis (der noch dazu sehr fraglich ist, E. 301), einiger Marattas von geringer Qualität, (E. 295, 297, wohl auch 298 und 293), eines Tiarini (E. 447), eines Vanvitelli (E. 536), zweier schwacher Manglards (E. 633 und 634), einer späten Copie nach Piero di Cosimo (E. 171), eines flüchtigen Giordano (E. 227, wie es scheint). Das beste Bild scheint der angebliche Pietro

---

1) Engerth III, S. 298.

2) Engerth's Katalog I, S. LXX und III, S. 296 und 298.

da Cortona (E. 168) gewesen zu sein.[1]) Rosa stellte die herrliche Bereicherung der Galerie 1801 im Erdgeschoss des oberen Belvedere aus.[2])

Fast zu gleicher Zeit mit den Bildern aus der Albanischen Sammlung kamen auch noch zahlreiche andere, meist werthlose Gemälde von unbekannter Herkunft aus Italien nach Wien. Unter dieser Sendung scheint neben Mazo's Familienbild nur Weniges von bleibender Bedeutung gewesen zu sein.[3]) Noch wird ein dem Mierevelt zugeschriebenes Bildniss auf diesen Ankauf bezogen, aus dem auch ein Simone Cantarini und ein Benedetto Castiglione bis heute sich als galeriefähig bewährt haben. Die übrige grosse Sendung wurde in den Vorrath verbannt.

1802 werden Bilder aus dem Vorrath an ungarische Kirchen abgegeben.

1804 machte Rosa eine Eingabe, betreffend die Besichtigung einer Gemäldesammlung zu Leiben bei Mölk. Sie gehörte einem Sohne des Malers Martin Schmid und enthielt rund ein Dutzend Bilder und etliche Zeichnungen. Soweit ich aus den Acten im Archiv des Oberstkämmereramtes schliessen kann, ist aus dieser Sammlung nichts angekauft worden,[4]) wie denn auch die Sammlung des „Monsignore Giuseppe Malaspina . . in Vienna Nr. 79 in der Teinfaltstrasse" keine Anziehung auf Director Rosa ausgeübt zu haben scheint.[5])

[1]) Die vollständige Liste dieses Ankaufes, von dem kaum die Hälfte noch in der Galerie aufgestellt ist, wird im II. Bande gegeben.

[2]) Rosa's Bericht hierüber im Archiv des Oberstkämmereramtes.

[3]) Hierzu Engerth's Katalog, dessen Angaben ich in diesem Falle nicht überprüft habe.

[4]) Die Liste wird im II. Bande gegeben.

[5]) Am 16. Mai 1804 wurde eine „Spiegazione" der sechs Bilder dieser kleinsten Sammlung eingereicht. Archiv des Oberstkämmereramtes.

Nicht ganz ohne Bedeutung für die Galeriegeschichte ist ein kaiserliches Handschreiben vom April 1805, worin angeordnet wird, dass neuerlich Verzeichnisse aller Bilder nicht nur in der eigentlichen Galerie, sondern auch der im unteren Belvedere aufgestellten Gemälde angefertigt werden sollen. Auch die Vorrathsbilder mussten verzeichnet werden, und zwar getrennt diejenigen von Werth, ferner die „unbrauchbaren und zerrissenen". Bald darauf wurde offenbar als Ergänzung des gedruckten Kataloges ein Verzeichniss der Anschaffungen unter Kaiser Franz hergestellt und eine überaus summarische Liste der Vorrathsbilder niedergeschrieben.[1]

Die neuen Anschaffungen sind uns schon zum Theile bekannt geworden. Ergänzend füge ich bei: einen angeblichen Rubens: Crucifixus „von einem Officiere um 1000 Ducaten gekauft" (ist nach meiner Vermuthung in eine Wiener Kirche gekommen), ein Blumenstück von Drechsler, ferner Simone da Pesaro: Maria, Jesukind und Carl Borr., der Marien die Hand küsst, und Jodocus Mons" Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern. (Josse de Momper meinte man, Heeremans wird aber der richtige Name sein, der ja bis in die neueste Zeit immer „Mans" hiess.) Im Act steht bei den zwei Bildern, die eben besprochen wurden, beigeschrieben „Diese Gemälde hat H. Adam Braun von dem Ueberreste der französischen Bilder anhero überbracht".

Nach den vorliegenden Acten bleibt nur die Möglichkeit offen, dass etwa eine mystische Vermählung der heiligen Katharina, welche man für Correggio ausgab und die von Rosa für „Bernardino Catti" gehalten wurde, angekauft worden wäre.

[1]) Act vom 13. Mai 1805, unterfertigt von Tusch, Füger, Lampi und Maurer. Das Verzeichniss der neuen Erwerbungen trägt das Datum: 25. April 1805.

Eine Anzahl von Holländern und ein Agostino Carracci (Maria, Josef und die heiligen Knaben) war vom „Mannheimer Artaria" gekauft worden. Poelenburg's Geburt Christi (seither von Wien fortgekommen) war darunter, ferner „Ein Jüngling, der ein Lied in den Händen hält und hieraus eine Arie singt" angeblich von Adr. v. d. Werff, ein Ruisdael, angeblicher Cuyp, Adr. v. d. Velde, J. Lievens. Vom Maler Joh. Georg Langenhöffel wurde eine Schweinsjagd von Diepenbeck gekauft. Der erwähnte Ruisdael ist „der grosse Wald" der Wiener Galerie, der also aus Mannheim hierher gekommen ist (und nicht durch die Wiener Kunsthandlung Artaria, wie Engerth's Katalog angibt). Der singende Jüngling ist das bekannte Bild der Wiener Galerie (E. Nr. 1384, vermuthlich von Cornelis van Reinsburgh). Weitere Ankäufe der besprochenen Periode waren noch ein sogenannter Perugino „Kopf eines jungen Mannes" und Carlo Dolce's: „Die Liebe". Bei diesen ist keine Herkunftsangabe beigefügt. Die wenigsten der angeführten Bilder haben sich bleibend in der Galerie erhalten.

Auffallend ist es, dass die Liste der Ankäufe kein Wörtchen von der Madonna des Alvise Vivarini sagt, die nach Alb. Krafft's und Eitelberger's Angabe 1802 aus Dalmatien nach Wien gekommen sein soll. Hier wird Engerth Recht behalten, der als Jahr der Einreihung 1805 nennt. Dieser Vivarini wäre dann erst nach der Abfassung des besprochenen Verzeichnisses nach Wien gelangt.

Am 17. Mai 1805 wird an die kaiserliche Cabinetskanzlei berichtet, dass nur wenige gute Stücke im Depot seien. Die grosse Anzahl der unbedeutenden sei aber eine Last für die Galerie. Diese Thatsache widerspreche der „allgemeinen Meinung, die man gewöhnlich von den Depots

grosser Bildergalerien habe, als wenn dieselben unschätzbare Werthe enthielten".

Aus dem Verzeichnisse der Vorrathsbilder[1]) entnimmt man nun Folgendes: Unter den guten Bildern waren einige späte Italiener und grosse Leinwanden von flandrischen Künstlern, so die Krönung Karl V. von Er. Quellinus, uns bekannt aus den früheren Perioden der Galeriegeschichte und jetzt im neuen Hofmuseum dankenswerther Weise aufgestellt, ferner die Bilder mit den Stunden des Tages und der Nacht, dem Abr. Janssens zugeschrieben, „Der Tod Adonis" von „Tijsens", mehrere Skizzen von „Abr. Jansens", ein Blumenstück von Seghers, der Alchimist von Ryckaert, ein „alter betender Mannskopf" von Jac. Jordaens. Was Janssens und Thyssens betrifft, so liegt hier offenbar eine Verwechslung vor. Ich hatte sie schon geahnt, als ich vor einigen Jahren die Niederländer der kaiserlichen Galerie besprach. Von Thyssens sind die Bilder mit Tag und Nacht, von Janssens aber ist das Bild mit dem todten Adonis. 1805 wurden diese Gemälde in unmittelbarer Aufeinanderfolge verzeichnet, und damals wird wohl die Verwechslung der einander ähnlichen Namen geschehen sein.

Noch wäre zu nennen eine Landschaft von Feistenberger, eine Carricatur von Arcimboldo, eine „ovidische Vorstellung" von Spranger, eine lustige Bauerngesellschaft von „Falkenbourg". Aus der Stallburggalerie stammten eine „Carità" von Procaccini und die „Marter Bartolomei" von Luca Giordano, die hier unter den Vorrathsbildern vorkommen. Den Abschluss der brauchbar befundenen Gemälde bilden (Nr. 55 bis 59) „Die Battaglien des Prinzen

[1]) Es wird im II. Bande in extenso abgedruckt.

Eugen von Savoyen" von „Barrocell", eine Suite, die wir schon unter Mechel im unteren Belvedere vorgefunden haben.

Nun folgt ein Verzeichniss von 61 Bildern, die „für arme Kirchen anwendbar" wären. Darunter waren offenbar auch mittelalterliche Tafeln, da von Goldgrund die Rede ist, und ich muss aussprechen, dass ich auf die Auswahl, welche die classicistischen Maler Füger, Lampi und Maurer hier getroffen haben, keine grossen Stücke halte. Wenn man je irgendwo der mittelalterlichen Kunst verständnisslos gegenüberstand, so war es in den Wiener akademischen Kreisen um die Zeit, von der wir eben sprechen.

Eine dritte Abtheilung betrifft die Bildnisse der kaiserlichen Familie. Dieser Abschnitt ist aber nicht eigentlich ausgeführt. Nur ganz im Allgemeinen werden 264 Stücke erwähnt.

Als ein weiteres Ereigniss aus dem Jahre 1805 haben wir die Verpackung der besten Bilder aus der Galerie zu beachten, die man bei der Annäherung der Franzosen für nöthig hielt. In 48 Kisten mit 450 Nummern wurde der Gemäldeschatz zu Schiff nach Pressburg geschafft.[1]) Im „Nominal Verzeichniss" der transportirten Bilder sind viele Italiener angeführt, darunter die besten Nummern der Galerie, viele treffliche Niederländer und Deutsche.[2])

[1]) Engerth I, S. LXXIV. Hierzu besonders die Acten im Oberstkämmereramte von 1805 und 1810.

[2]) Darunter C. Ruthardt's Bärenjagd, die wohl dasselbe Bild ist, das 1809 nach Paris kam. Unter den Holländern fand ich „Ein ansehnlicher Mann" von „v. Vries", eine Geburt Christi von Poelenburg (sie kam 1809 nach Paris), eine grosse Landschaft von Svaneveldt (deren Verbleib unklar ist) und „Eine ansehnliche bejahrte Frau" von Leermans (noch heute in kaiserlichem Besitz).

Carl Bertuch war im December 1805 in Wien und berichtete damals von der Verpackung der Galerie.[1])

Als einen Zwischenfall, der für die Gesammtgeschichte der Wiener Galerien beachtenswerth ist, wenngleich er für die kaiserliche Sammlung belanglos erscheint, erwähne ich das Majestätsgesuch der „verwaisten Schwestern Marie Charlotte, Therese und Marie-Anne v. Selmbach", die 14 Gemälde besassen und an den Kaiser verkaufen wollten. Das Gesuch wurde am 4. September 1806 abgewiesen.[2]) Das Verzeichniss der Selmbach'schen Bilder nennt als Hauptstück einen Pynacker, bei dem man, wenn er echt war, bedauern muss, dass er nicht angekauft wurde. Es war eine grosse Landschaft mit der Flucht nach Aegypten, also mit einer bei Pynacker ungewöhnlichen Darstellung.

Im Jahre 1806 traf in Wien der grösste Theil der Ambrasersammlung ein. Neben den weltberühmten Rüstungen und Waffen, neben ungezählten kunstgewerblichen Gegenständen anderer Art enthielt sie auch zahlreiche Bilder, von denen einige noch heute in der Wiener Galerie der Aufstellung würdig befunden werden.[3]) Ich erinnere an das

---

[1]) Vgl. Bemerkungen auf einer Reise aus Thüringen nach Wien 1805 bis 1806 (Weimar 1808), S. 125 ff.

[2]) Archiv des Oberstkämmereramtes. Act vom 4. Juni und 4. September 1806. Die Schwestern Selmbach wohnten in Ober-Döbling Nr. 3. Das Verzeichniss der kleinen Sammlung folgt im II. Bande.

[3]) Aus der Literatur fasse ich in knappster Form das Wichtigste zusammen, insofern es nicht später bei einzelnen Bildern genannt werden muss. Was gar nicht von Gemälden handelt, bleibt überhaupt weg. Pighius, Hercules prodicius (1574); M. Zeiller, Itinerarium (1632); Neickel, Museographia (1727); Keyssler, Reisen durch Deutschland etc.; J. Primisser, Kurze Nachricht vom Raritätencabinet zu Ambras (1777); Hirsching, Nachrichten von sehenswürdigen Gemälde- und

grosse Breitbild mit der Geschichte der Esther von einem deutschen Meister des 16. Jahrhunderts in der heutigen Galerie (neu Nr. 1419), an das Sulczerbildniss von Amberger, an Muelich's Herzog Albert V. von Bayern, an die trotz ihrer Kleinheit grossartigen zwei Rundbildchen vom jüngeren Holbein, an die heilige Katharina (neu Nr. 1489), die sich so schwierig bestimmen lässt, an das Dürer-artige Brustbild (neu Nr. 1441), an das grosse Georgsbild aus der Richtung des Jörg Preu, gelegentlich dem Leonhard Beck zugeschrieben (neu 1431), an viele Bassanos, an Bilder von

Kupferstichsammlungen, I (1786), wo auch angeführt wird k. k. Realzeitung für 1777, 1. und 2. Stück (De Luca); Küttner, Reisen durch Deutschland (1801), IV, S. 371, „Neueste Beschreibung der . . Stadt Wien" (1808) kennt im unteren Belvedere noch keine Ambrasersammlung, sondern nur mehrere Zimmer mit „sehr sehenswürdigen Gemählden"; Primisser, Uebersicht der k. k. Ambrasersammlung 1819. Zu beachten auch Heller, Dürer II, 1, S. 158 f. (1821). 1822 publicirte Primisser einen der grossen Stammbäume. Vgl. ferner einen Abschnitt in Joh. Pezzl's „Beschreibung von Wien", VII. Ausgabe von Franz Ziska (1826), S. 380 f. und G. Klemm, „Zur Geschichte der Sammlungen . . in Deutschland", II. Aufl. (1838), S. 186 ff.; Duchesne aîné: Voyage d'un iconophile (1834), S. 97; Tschischka, Kunst und Alterthum (1836); A. Schmidl, Wien, wie es ist, 2. Aufl. (1837); Matth. Koch, Wien und die Wiener (1842); Jos. Bergmann, Uebersicht der k. k. Ambrasersammlung (1846); wurde in vielen Auflagen wiederholt. Perger, Kunstschätze Wiens (1854) passim; Ed. v. Sacken, die k. k. Ambrasersammlung (1855); Herm. Alex. Müller, Museen und Kunstwerke Deutschlands II (1858), S. 343 f.; W. Lotz, Kunsttopographie Deutschlands II (1863), S. 562; Waagen, Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien (1866); Neue Freie Presse, 1. April 1879 (Nr. 5243), Ilg gegen Treitschke; Wiener Zeitung vom 27. Dec. 1880. Gegen Ilg's vermeintliche Tizians (anderwärts nachgedruckt). Repertorium für Kunstwissenschaft, IV und X; Lützow's Kunstchronik, XXIV, Nr. 36; Jahrbuch, Bd. VII und X (zum Inventar von 1596).

Schiavone, an das Maximilianporträt des Ambrogio de Predis und das Bildniss der Bianca Maria Sforza, das wohl nach demselben Meister copirt ist. Ein Hugo v. der Goes und der sogenannte Jacob v. Amsterdam von 1511 stammen von eben dort, auch die Patenier-artige Ruhe auf der Flucht, ferner die Schlacht bei Pavia von einem unbekannten Niederländer des 16. Jahrhunderts; zwei Saverys sind hier zu nennen und von den Späteren Maria v. Oosterwyck.

Nicht zu übersehen wären endlich zwei verhältnissmässig gute Phil. Ferd. de Hammilton. Viele werden überdies noch einige ausgezeichnete Italiener der heutigen Wiener Galerie, voran die Madonna im Grünen auf die Ambrasersammlung beziehen, da sie ja doch eine Zeit lang in Ambras aufbewahrt worden sind.

Bei der Nennung all dieser Künstler und Bilder aus verschiedenen Zeiten und Richtungen werden wir darauf hingeführt, uns zu fragen, wie denn eigentlich die „Ambrasersammlung" entstanden ist und was man gewöhnlich unter diesem Namen versteht. Wie ihn der moderne Wiener anwendet, bedeutet der Begriff Ambrasersammlung die gesammte Kunstsammlung, welche seit dem Jahre 1806 ins untere Belvedere gekommen und dort aufgestellt worden ist. Ein anderer Gebrauch möchte unter Ambrasersammlung nur jenes Kunstgut verstanden wissen, das Erzherzog Ferdinand von Tirol (geb. zu Linz 1529, gest. zu Innsbruck 1595) im Ambras zusammengestellt hatte. Noch andere Deutungen beziehen alles, was je im Schloss Ambras an Kunstwerken untergebracht war, auf eine Ambrasersammlung, die nun freilich von höchst schwankender Zusammensetzung wäre und ungemein schwer als Gesammtbegriff festzuhalten ist. Dem allgemeinen Wiener Gebrauch folgend, nehme ich hier

das Wort als Kunstsammlung des unteren Belvedere seit 1806, welche ja das meiste von dem enthielt, was Erzherzog Ferdinand von Tirol gesammelt hat und was späterhin im Schlosse Ambras und in der Innsbrucker Burg verwahrt wurde.

Ein Blick auf die ältere Sammlung in Ambras und auf ihre Beziehungen zum neuen Hofmuseum bleibt uns dabei unverwehrt. Wie begreiflich, kann dabei in den folgenden Erörterungen fast nur auf das eingegangen werden, was eben Gemälde und noch dazu Galeriebild ist, obwohl das Hauptgewicht der Kunstkammer zu Ambras auf den Rüstungen und Waffen lag.[1]) Sogar die vielköpfige Sammlung kleiner Bildnisse, die wir noch heute als beredtes Zeugniss Ferdinandeischen Sammeleifers besitzen, findet keine Berücksichtigung. Sie ist auch, etwas gewaltsam, aber immerhin mit genügenden Gründen, im neuen Hofmuseum von der Galerie ausgeschlossen und zugleich mit einigen grösseren Bildnissen aus Ambras in der Sammlung der Münzen und Medaillen untergebracht worden.[2])

---

[1]) Ueber die Waffen der Ambrasersammlung haben Primisser, Ed. v. Sacken und andere gearbeitet. Durch W. Boeheim ist in neuerer Zeit eine Reihe gehaltvoller Arbeiten auf diesem Gebiete veröffentlicht worden. Den kunstgewerblichen Gegenständen der Ambrasersammlung sind zahlreiche Studien gewidmet, die hauptsächlich im Jahrbuch niedergelegt sind. Dieses gibt auch über die meisten Bilderhandschriften Aufschluss. Die Kupferstichsammlung der Ambrasersammlung wurde besprochen von M. Lehrs im Repertorium für Kunstwissenschaft XIII, S. 39 ff. Es ist hier nicht im mindesten beabsichtigt, die weitläufige Literatur über die Ambrasersammlung im einzelnen anzuführen.

[2]) Friedrich Kenner bearbeitet sie eingehend in den jüngsten Bänden des Jahrbuches. Vgl. auch desselben „Führer durch die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol", Wien 1892, und aus der älteren Literatur die Oesterreichische National-Encyklopädie I (1835), S. 73.

Die Stammbäume wurden ebenfalls ausgeschieden und einer galeriefremden Abtheilung des neuen Museums zugewiesen. So ging es auch mit anderen Stücken, deren grösste Anzahl heute (nicht immer mit vollem Recht) in der Galerie vermisst wird. Sie stecken in den Bureaux und den Vorrathsräumen, zu denen ich auch die Secundärgalerie rechnen will, so lange sie nicht allgemein zugänglich und mit einem Katalog versehen ist.

Die Kunstbestrebungen des Erzherzogs[1]) Ferdinand von Tirol sind oben schon gestreift worden. Der Gemäldebesitz, der zuerst in Prag, dann zu Innsbruck und Ambras zusammengebracht wurde, scheint hauptsächlich aus Bildnissen bestanden zu haben. Dahin äussert sich 1574 Pighius. Dies geht gleichfalls aus dem Inventar hervor, das bald nach dem Tode des Erzherzogs in Ambras angelegt wurde.[2]) Unter den Gemälden, die keine Bildnisse waren, fällt schon damals ein grosses Stück mit der Geschichte der Esther auf. Es wird

---

[1]) Siehe oben, S. 99, und die dort genannte Literatur. Der Erzherzog war zunächst Statthalter in Böhmen. Nach Jos. Hirn, „Erzherzog Ferdinand II. von Tirol" (I, S. 12 ff.) war es „ziemlich sicher" 1548, dass Ferdinand den Posten antrat. 1567 verliess er Böhmen (S. 38 und 63). Er brach von Prag am 2. Januar auf und traf nach rund zwei Wochen in Innsbruck ein.

[2]) Hierzu Alois Primisser, „Die k. k. Ambrasersammlung" (Wien 1819), S. 10 ff., 33 f. und 145. Das handschriftliche Inventar von 1596 ist in zwei Exemplaren vorhanden; eines befindet sich im Besitze der kunstgewerblichen Abtheilung des Hofmuseums, wohin es aus der Bibliothek der Ambrasersammlung des unteren Belvedere gelangt ist, das andere in der Hofbibliothek. Die Bildnisse, die der Erzherzog schon in Prag besass (Engerth III, S. 259), stammen vermuthlich aus der alten Wiener Kunstkammer. Hierzu auch „Libussa", 1853, S. 364, und Mittheilungen des österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Neue Folge V, S. 17 f.

uns noch öfter begegnen. 1596 ist es als Schmuck der Ambraserbibliothek erwähnt und in aller Kürze verzeichnet als „Ain grosse tafl von der histori Hesster" (Jahrb. X, S. III). Einige Andachtsbilder sind so unklar charakterisirt, dass es kaum gelingen wird, sie jemals wieder zu finden. Man suche z. B. „Ain schöne althartafl". Anderes ist später noch in kaiserlichem Besitze nachzuweisen, wie: „Erzherzog Ferdinand in aim cranz" und „Der fürstlich durchlaucht etc. postrais geen Prüssl abgemalt", zwei Bilder, die noch vor wenigen Jahren im unteren Belvedere aufbewahrt worden sind. Den Hauptstock des Gemäldebesitzes bildeten aber die Porträte. Wesentlich anders gestaltete sich die Sammlung, als 1663 aus der kaiserlichen Burg zu Innsbruck ein Schatz von Bildern nach Ambras geschafft wurde. Nun beherbergte das Bergschloss Bilder, wie Raffael's Madonna im Grünen, Moretto's Justinabild. Auch die Trionfi von Bonifazio Veronese seien erwähnt. Das handschriftliche Verzeichniss dieses bedeutsamen Bilderbesitzes befindet sich in der Wiener Hofbibliothek (Cod. Ms. Nr. 8014). Der zweite Band des vorliegenden Werkes bringt es in Regestenform. Hier gebe ich nur einige Proben daraus und eine allgemeine Uebersicht. Im Ganzen waren es 340 Nummern mit ungefähr ebenso viel Bildern, die 1663 nach Ambras gekommen sind. Die Beschreibungen im Inventar lassen vieles zu wünschen übrig, und besonders der Mangel an bestimmten Grössenangaben erschwert das Studium der Angelegenheit. Trotzdem ergeben sich viele sichere Gedankenverbindungen. Viele Bildnisse lassen sich mit solchen identificiren, die später im unteren Belvedere aufgestellt waren, darunter auch solche des Erzherzogs Leopold Wilhelm und der Erzherzogin Clara Isabella Eugenia. Man darf annehmen, dass sie aus Brüssel als Geschenk nach Innsbruck gekommen sind.

Nr. 52 „St. Daniel in der Lebengrueben, darinnen drey Lewen . ." ist offenbar das Bild, das Engerth als Franz Snyders katalogisirt hat. Dann ist z. B. Nr. 142 des Inventars von 1663 „Ain Stückh, darinnen vnser liebe Frau, mit dem Kindl am Armb, welche beede die Krenz von Rosen ausstailen, wie auch des Albrecht Dirrers Contrafaict, ein Brief in der hand haltend" augenscheinlich die Copie nach Dürer's Rosenkranzbild, die Jahrzehnte lang seit 1806 im unteren Belvedere aufbewahrt worden ist und jetzt in der Galerie hängt. 144 „Ain Landtschafftl von etlich nackhend Knaben Vnnd Satyris, so am Möhr danzen, vnnd Reiten, original Von Scarpione" ist das Bacchusfest des Carpione, das noch heute in Wien ist. 1788 war es (nach Engerth) noch in Ambras; 1816 ist es in Wien sicher nachweisbar. 188 „Ain Mann in Harnisch, so mit beeden handen am strickh am Paumb hangt" kann nur der heilige Wilhelm des Salvator Rosa sein. 220 „Vnnser liebe Frau, mit dem Nackhend steend(en) Christ Kindl, vnnd vor Im St. Johannes knieend, beede das Creuz haltend, in einer vergülten Ramb, auf Holz gemalen, original von Raphael D. Vrbino" bedarf keiner weiteren Erklärung, um darin die Madonna im Grünen zu erkennen. 228 „Ain lange Landtschafft, darinnen der Caesar triumphirt" scheint unser Rinaldo Mantovano zu sein, dessen angebliche Herkunft aus der Galerie Rudolf's II. denn doch nicht sicher beglaubigt ist (neu 28, Engerth 249). 237 „Ain Prustbild von St. Sebastian mit ainen langen Pfeil in der hand vom Andrea del Sarto" ist längst mit dem Bilde der Wiener Galerie identificirt, das seither die verschiedensten Benennungen erhalten hat (neu 63, E. 162). 240 „Ein grosses Stückh, die Junckhfrauschafft bedeutend mit ainem weissen Ainkhirn . ." auf Holz „Original von Titiano". Wir werden sehen, dass hier

unzweifelhaft Moretto's heilige Justina gemeint ist. 1719 galt es in Ambras noch als Tizian. Bald darauf nach Wien in die Stallburg gebracht, wo es auf Pordenone umgetauft wurde. Näheres erfahren wir später. 241 Das Brustbild eines Lautenspielers „Original von Spagnoleto" stellt sich bei vergleichendem Studium der Inventare als Antonio Carracci's Lautenspieler heraus, der jetzt in Wien ist. 250 „Ein Prustbild eines Weibsbild, mit einen hindten herumb hangenden langen Zopf vnd einer langen Perlener Schnur am Hals" von „Alberto Duro" ist jene tirolische Copie nach Ambrogio de Predis, die jüngst in die Galerie aufgenommen worden ist. Noch bis in die Siebzigerjahre galt dieses Bild als Werk Dürer's, wenn auch nicht unangefochten. 269 und 320 sind zwar im Inventar von 1663 ohne Malernamen geblieben, doch erkennt man darin nach der Beschreibung ohne Schwierigkeit die zwei Trionfi des Bonifazio Veronese, „Ein stückh, darinnen die Keischheit Triumphirt vnd der Cupido auf einen Karen an ein Saul gepunden, mit 2 weissen Rossen herumb gefiert wird" und „Ein stückh, wie sich Cupido auf ainen Wagen mit vier weissen Pferdten Triumphirend herumb fiern last". 316 „St. Georgius, auf einen Weissen Pferdt, in einer schwarzen Ram, auf Holz gemahlen" dürfte das kleinere von zwei deutschen Georgsbildern sein, die sich in der Bildersammlung des unteren Belvedere vorfanden. Es ist gegenwärtig nicht in der grossen Galerie aufgestellt. 323 „Ain Täfele, von den Samaritan vnd Leuiten auf Holz gemahlen . . . original von den Cibeta". Der verunstaltete Name kann nur als Civetta (Bles) aufgefasst werden. Demnach hat man in dem Täfele das kleine Bild des Herri Bles gegeben, das den barmherzigen Samariter zur Darstellung bringt (neu 672, Engerth 694).

Von diesem allerdings bedeutsamen Zuzuge aus Innsbruck abgesehen,[1]) blieben die Bilder in Ambras ziemlich unbehelligt bis ins 18. Jahrhundert. Denn eine Erwerbung des ganzen Kunstbesitzes durch Kaiser Rudolf II. hatte zwar eine grosse eigenthumsrechtliche Bedeutung, führte aber zu keinerlei eingreifender Ortsveränderung. Die Kunstwerke blieben nach wie vor in Ambras. Unruhige Zeiten gab es erst 1703, als unter dem Churfürsten Max Emanuel bayerische und französische Kriegsvölker in Tirol einbrachen. „So viel man in der Eile von der Sammlung zu Ambras verpacken konnte, wurde sammt dem Archive gegen Steiermark geführt, und nur die abgebrochene Eisackbrücke vermochte beides vor dem verfolgenden Feinde zu retten" (Primisser). 1713 und 1722 kamen Bilder aus Ambras nach Wien (Engerth, Kat. I, S. LII). Darunter war offenbar Guido Reni's Darstellung im Tempel (Engerth 370), die schon in Storffer's Miniaturwerk als Bild der Wiener Galerie nachweisbar ist, nachdem es kurz vorher noch in einem Ambraser Inventar verzeichnet worden war, und Caravaggio's Tobias (E. 10), von dem dieselbe Wanderung zu melden ist.

---

[1]) Es gab ja Besitzverschiebungen. Diese kommen aber vielmehr für die Geschichte der Wiener Hofbibliothek, als für die Galeriegeschichte in Frage. Im k. u. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv wird bewahrt „Verzaichnus was Ihro Hoch: vnd Ernf: Ht. Sigmundt Franz Erzherzog zu Österreich ... 1664 auss der Kunstkammer zu Ambras genohmen haben". Darin kommt dann wieder ein Verzeichniss vor „der Gemähl, so auss beuelch" des Erzherzogs Sigmund Franz „denen Kauffleuten Namens Abel Violett vnd Claude Maylandt (weilen Sije noch nit bezahlt waren) laut Inventur seind wieder gegeben worden". Es waren Nr. 180 eine ungenannte heilige Familie, Nr. 77 und 177 zwei Bassanos, Nr. 213 ein unbenannter Salvator mundi ... 312 ein alter Doctor mit Rosenkranz und einige ganz mangelhaft charakterisirte Stücke, im ganzen elf.

Als späterhin die Neuaufstellung der Galerie im Belvedere vorbereitet wurde, gab es wiederholten Austausch von Bildern. Damals dürften z. B. die kleinen Bilder des Hugo v. d. Goes nach Ambras gelangt sein, die 1659 in der Wiener Galerie Leopold Wilhelm inventarisirt worden waren. Eines derselben kam sehr bald (schon 1780) wieder zurück, das andere blieb bis 1804 in Ambras. Das Meiste und Beste von den Ambraser Bildern nahm 1773 seinen Weg nach Wien.[1]) Es waren über 50 Bilder und dabei die Hauptstücke von Raffael und Moretto, die oben genannt worden sind. Noch nenne ich: Agostino Carracci's: Francesco d'Assisi (E. 134), Annibale Carracci: Venus und Adonis (E. 140), Antonio Carracci: Lautenspieler (früher erwähnt), Caravaggio: Christus unter den Schriftgelehrten (E. 311), dem Pontormo zugeschrieben: Bildniss (E. 354), Empoli: Susanna von 1600 (E. 186), Curradi: Abraham und die Engel (E. 177), Biliverti; Samariterin am Brunnen (E. 64) und C. Poussin's: Grabmal der Cecilia Metella (E. 641). Vermuthlich ist auch Furini's Magdalena (E. 215), Clouet's Charles IX. und Cav. d'Arpino's Gigantenkampf (E. 21) damals nach Wien gekommen.[2]) Im Februar 1780 verordnete man neuerlich die

[1]) Hierzu ein undatirtes Actenstück des Oberstkämmereramtes „Auszug aller der idealen Bilder, welche sich in dem k. k. Schlosse Ambras vorfinden, aus den verschiedenen vorhandenen Verzeichnissen mit Weglassung der Portraits gezogen". Dem Zusammenhange nach gehört es ins Jahr 1773. Hierzu auch Engerth III, S. 279, Nr. 143 und Primisser, S. 23.

[2]) Höchst unzuverlässlich ist die angebliche Herkunft aus Ambras beim Schlachtenbild des Herm. v. Lin (E. 976), beim Palamedesz (E. 1090), den wir schon als Bestandtheil der Stallburggalerie kennen und der in keinem der Ambraser Inventare nachweisbar ist, endlich beim Hieronymus von Caspar Rem (E. 1137).

„Anherobeförderung einiger Gemählden aus der Residenz zu Innspruck und dem Schloss Ambrass". Im März wurde über das Verzeichniss der abzuliefernden Bilder berichtet. In der Innsbrucker Burg wählte man damals nur zwei Bildnisse aus. Aus Ambras verlangte man einen kleinen angeblichen Bronzino (neu Nr. 111), eine „uralte" Kreuzabnahme, „Vorstellungen aus dem Ovidio von Caracci", „Verschiedene alte Stücke von denen ersten flamändischen und deutschen Meistern".[1] Bald nach 1772 kamen viele kleine Bilder, die in der Stallburg in Schubladen aufbewahrt worden waren, nach Ambras. Zum mindesten waren sie zur Versendung bestimmt. So berichtet eine Eintragung in jenem Galerieinventar von 1772, das oben schon oftmals benützt worden ist. Die Charakterisirung der Bildchen ist so mangelhaft, dass man sich daraus gar keine Vorstellung bilden kann, um was es sich hier eigentlich handelt. Auch die Abgabe mancher anderer kleiner Gemälde aus der Schatzkammer ans untere Belvedere ist weniger klar, als man's wünschen möchte. Das Bindeglied war wohl Mechel's Depositorium im unteren Belvedere. Dahin hatte Mechel eine Menge Bilder gesteckt, welche für die Neuaufstellung zwar aus der Hofburg hergegeben worden waren, die aber nicht alle im oberen Belvederepalast Raum gefunden hatten. Ein vollkommen ausgearbeiteter Nachweis der Wege, den all die vielen hundert Bilder genommen haben, die mit der „Ambrasersammlung" irgendwie zusammenhängen, ist heute noch ein frommer Wunsch. Ich muss mich vorläufig mit einer etwas summarischen Zusammenfassung begnügen.

[1]) Der Bericht, vorhanden im Oberstkämmereramte, sagt, die alten Inventare seien schlecht. Ueber 50 Bilder seien bereits nach Wien gesendet.

Hätte Primisser in seinem Katalog oder Ed. v. Sacken, der eine Art zweiter Auflage dieses Buches herausgab, oder endlich die neueren Führer von Bergmann und Ilg auf die Herkunft der Bilder geachtet, so würde man sich jetzt ganz leicht arbeiten. Leider ist dem nicht so. Ich ziehe also eine willkürliche Grenze bei 1819, bei Primisser's Katalog der Ambrasersammlung. Damals wurde der Bestand an Bildern festgehalten (S. 82 ff.). Dies gibt wenigstens für den angegebenen Zeitpunkt einige Sicherheit. Der Zeitraum von 1806 bis 1817, ja zum Theile auch bis 1819 war der Aufstellung des ganzen Kunstbesitzes gewidmet, die so lange sehr zögernd vor sich ging, als man nicht vor dem rasch zugreifenden Kunstsinne der französischen Eindringlinge sicher sein konnte. Vieles blieb vermuthlich jahrelang so, wie man es beim Nahen der Franzosen in Ambras verpackt hatte. Küttner berichtete im Juni 1799 aus Innsbruck: „Ich war auch wieder auf dem schön gelegenen Schlosse Ambras, eine Stunde von hier. Die wichtigsten Sachen wurden vor einigen Jahren wegen der Nähe der Franzosen eingepackt, und sind es seitdem geblieben." Im Frühling 1806 erfolgte dann die Ueberführung der Hauptmasse nach Wien. Nachlesen wurde noch 1817 und auch noch späterhin gehalten.[1])

Was im Jahre 1819 als Ambrasersammlung zusammengestellt war, bestand zweifellos aus Gegenständen der verschiedensten Herkunft, auch aus Dingen, die weder mit dem Gründer der Sammlung, noch mit dem Schloss Ambras irgend

---

[1]) Vgl. Küttner, Reisen durch Deutschland (1801), IV, S. 371. Der resolvirte Vortrag der Staatskanzlei an Kaiser Franz I., dass die Absendung der Ambrasersammlung von Ambras nach Wien bereits erfolgt sei, datirt vom 7. April 1806. Hierzu auch Primisser, a. a. O., S. 24 ff.

etwas zu thun hatten. Dies gilt besonders von den Gemälden. Die grossen Stammbäume und die Sammlung kleiner Bildnisse kamen zwar aus dem tirolischen Bergschlosse. Dann aber findet man wieder: „Prinz Eugen von Savoyen zu Pferd in Lebensgrösse",[1]) womit in überklarer Weise ein späteres Einschiebsel gekennzeichnet ist. Anderes wieder deutet auf die Schatzkammer, z. B. mehrere Gemälde auf Stein, noch anderes auf die Kunstkammer Rudolf's II., z. B. zwei Bilder des Roeland Savery. Wieder andere Bilder hängen mit Leopold Wilhelm und seiner Galerie zusammen, wie die kleinen Bilder des Hugo van der Goes, zwei Halbfiguren von Jan v. d. Hoecke und zwei Bildnisse des genannten Erzherzogs. Die letzteren waren übrigens schon vor 1663 in Innsbruck. Anfangs, unmittelbar nach dem Eintreffen der Ambraser Schätze wollte man zwar eine Trennung des Tiroler Kunstgutes von dem Wiener Bestande aufrecht erhalten.[2]) Aber bald wogte alles durcheinander. Nur die Schlachtgemälde von Snayers und Parrocel kamen, so lässt sich annehmen, damals aus dem unteren Belvedere fort, wie denn auch eine Menge trefflicher Bildnisse, die Mechel dort aufgestellt hatte, seit Primisser's Zeiten nicht mehr Raum gefunden haben.

Wir nehmen Primisser's Angaben rasch durch, um daran Bemerkungen zu knüpfen:

S. 88, Nr. 4. „Eine Abbildung des zu Speier befindlichen Grabsteines Rudolf's von Habsburg", Gemälde auf

---

[1]) Andere Bilder, die auf den kunstsinnigen Prinzen Eugen hinweisen und in der Ambrasersammlung aufbewahrt wurden, sind Supraporten mit den Figuren liegender Philosophen von einem unbekannten Maler. Eines dieser Bilder kam bei der Einrichtung des neuen Hofmuseums ins Bureau R. v. Schneider's.

[2]) Hierzu Engerth's Katalog III, S. 303 (Jahr 1807).

Leinwand. Im neuen Hofmuseum der kunstgewerblichen Abtheilung zugewiesen. Ist für Kaiser Max I. von Hans Knoderer in Speier gemalt worden. Am 24. April 1508 bestätigte dieser Hofmaler 4 fl. erhalten zu haben dafür, dass er auf kaiserlichen Befehl „hir zu Speyr ein Künig Rudolfen abgemalt" habe (Jahrb. II, Reg. 905).[1])

Nr. 23. „Kaiser Maximilian I. in goldener Rüstung." Hintergrund Landschaft. Lehnt sich an Striegl.

Nr. 25. Eine variirte Copie dieses Bildes. In diese Gruppe gehören auch zwei Bildnisse der Maria von Burgund. Unter deu Maximilianeischen Bildnissmalern der Zeit, die hier in Frage kommen, sind (nach den Regesten im Jahrbuch) zu nennen: Hans, Maler zu Schwaz, der schon 1500 thätig war und der ein Bildniss der Maria von Burgund neben anderen Bildnissen von Persönlichkeiten aus der kaiserlichen Familie gemalt hat. 1507 wird ein Maler Claus Retzer genannt. Später kommt wieder Maler Hans v. Schwaz vor. 1510 wird als Verfertiger von fünf Contrefaittafeln ein Maler Andrä Steger genannt. Wie sich diese Namen auf die zahlreichen Hofbildnisse der angedeuteten Periode vertheilen, ist heute noch schwer zu ermitteln. Viele von den Porträten

[1]) Siehe auch Jahrbuch, XI, Regesten 7315, 7320, und XIV, S. 73. Abbildung des Grabsteines in Speyer bei Al. de Laborde, „Voyage pittoresque en Autriche" nach Zeichnung von Bance, Stich von Piringer. Das Bild der Ambrasersammlung findet sich reproducirt in der „Oesterreichischen Monarchie in Wort und Bild" und bei K. Weiss in der Geschichte der Stadt Wien. Andere Literatur bei Primisser. Auf die reichliche Literatur über Speyer und die Schicksale der Grabmäler kann ich diesmal nicht eingehen. Das Bild ist, wie die meisten der folgenden, auch bei Waagen besprochen; vgl. „Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien" II (1867), S. 325 ff.

aus dieser Gruppe sind heute in der Abtheilung für Münzen und Medaillen des neuen Hofmuseums zu finden.[1])

Nr. 24. Bildniss der Bianca Maria von Mailand; deutsche Arbeit. Diese, wie die folgende Nr. 43 sind ebenfalls in der Abtheilung für Numismatik aufgehängt.

S. 92, Nr. 43. Brustbild Erzherzogs Sigismund des Münzreichen von Tirol. Er ist in vorgerücktem Alter dargestellt, also nahe bei 1496, seinem Todesjahre. Als Maler wird sich entweder Ludwig Kuenreiter oder Martin Entzelsberger herausstellen, welche beide gegen 1496 für Erzherzog Sigismund gearbeitet haben.[2]) Eine alte Copie nach diesem Bildniss befindet sich als Werk eines Unbekannten ohne Nummer in der Augsburger Galerie.

Nr. 45 und 46. Karl der Grosse und Kaiser Sigismund. Copien nach den bekannten Dürer'schen Bildern in Nürnberg.

Nr. 66. Maximilian I. von Ambrogio de Predis. Primisser hatte den Namen noch nicht gelesen. Erst Morelli erkannte den Zusammenhang. Veröffentlicht im Jahrbuch. Jetzt in der Wiener Galerie.

Nr. 70. Herzog Johann der Unerschrockene von Burgund. Offenbar deutsche Copie nach einem burgundischen Vorbild. 1889 war in der retrospectiven Ausstellung zu Gent (nach dem Berichte und der Abbildung in der Gazette des beaux-arts) ein analoges altes Bild aus der „collection de M. le comte de Limburg Stirum" zu sehen, das genau dieselbe Persönlichkeit in derselben Haltung darstellt. (Hierzu auch Monatsblatt des Wiener Alterthumsvereines, October 1889.)

---

[1]) In knappster Form aufgezählt bei Kenner, Führer durch die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Wien 1892.

[2]) Vgl. Jahrbuch II, S. IV f.

Nr. 129. Anne de Montpensier. Lebensgrosses Brustbild von 1642. War unter den Bildern, die 1663 aus der Innsbrucker Burg nach Ambras gelangt sind. Eine Zeit lang in einem Bureau des neuen Hofmuseums aufgehängt.

S. 98, Nr. 130. Vittoria, Princessin von Urbino, als Kind. Ganze Figur, lebensgross. Von C. Justi gelegentlich eines Besuches in der Ambrasersammlung als Sustermans erkannt. Jetzt in der numismatischen Sammlung des neuen Hofmuseums.

Nr. 133. Henriette d'Entrague. Kam 1892 in eines der Bureaux des neuen Museums.

S. 98, Nr. 6. Grosser Entwurf für das Grabmal Kaisers Maximilian I. Jetzt in die kunstgewerbliche Abtheilung verwiesen.

S. 106 bis 143. Die Sammlung kleiner Bildnisse, die grösstentheils noch vom Erzherzog Ferdinand selbst zusammengestellt worden ist. Schon oben erwähnt.

S. 143, Nr. 1. „Ein sehr grosses Blatt, mit einer zahllosen Menge von Figuren", schon im alten Inventar eingetragen. Deutsche Arbeit von einem Zeitgenossen Neufchatels, Jost Ammans, nicht ohne Anklänge an Muelich. Schon oben erwähnt als Bestandtheil der heutigen Galerie (neu Nr. 1419). Martin Zeiller's Itinerarium Germaniae nov-antiquum (Strassburg 1632) erwähnt das Gemälde als „Histori von Ahasvero von allerley Nationen, gar gross". Zu Zeiller's Zeiten befand es sich noch immer in der Bibliothek zu Ambras. In neuester Zeit hat es viele kleine Wanderungen durchgemacht: erst war es in einem dunklen Vorzimmer des neuen Hofmuseums neben dem kleinen Raume für die Bronzereliefs, später in Boeheim's Bureau untergebracht. In die Galerie gelangte es erst bei Gelegenheit der neuesten Aufstellung.

S. 147, Nr. 9. Copie nach Tizian's Christus in Emaus. Schon erwähnt.

Nr. 14. Dem Catena zugeschrieben: männliches Bildniss mit der Beischrift: ID EST. Seit einigen Jahren versteckt.

Nr. 18. Perugino: St. Hieronymus. Kleines feines Bild. (Inventar von 1663, Nr. 229.) Kam unter Ed. v. Engerth ins obere Belvedere und dann ins neue Hofmuseum (Galerie neu Nr. 25).

S. 148, Nr. 26 bis 36. Maerten v. Valckenburgh: eilf Monatsbilder. (Vgl. Seemann-Lützow's Kunstchronik XXIV, Nr. 36 und Kleine Galeriestudien, 2. Folge, Heft II.) Jetzt im neuen Hofmuseum.

S. 149, Nr. 37. Landschaft mit Mercur und Argus. Von mir für Lucas Gassel in Anspruch genommen (Kunstchronik XXIV). Jetzt in der Galerie.

Nr. 38. Angeblich Lucas van Uden, richtig aber Lucas van Valckenborch. Grosse Landschaft von 1585. Jetzt im Hofmuseum.

Nr. 39 und 40. Zwei Bilder von Roeland Savery. (Beide seit einigen Jahren in der Galerie. Neu Nr. 930, 931.)

Nr. 42. A. Altdorfer: Heilige Familie von 1515. Unter Ed. v. Engerth in die Galerie gezogen.

Nr. 44 und 45. Darstellung im Tempel und Circumcision. Kleine Kupferbilder. Wie schon W. Schmidt vor Jahren mündlich geäussert hat, ist die Circumcision eine Copie oder Wiederholung eines Bildchens von P. Candid in der Münchener Pinakothek (Nr. 667 als Spranger katalogisirt). Vermuthlich hängt auch die Darstellung im Tempel mit Candid zusammen.

S. 150, Nr. 46 und 47. Angeblich Jan Brueghel, richtig Paul Brill: Zwei kleine Seestücke, vermuthlich aus der

Schatzkammer (siehe oben S. 207); sind noch zu besprechen. Jetzt in der Galerie.

Nr. 49. P. Brill: Landschaft mit einer langen Bogenbrücke. Kam unter E. v. Engerth in die Galerie.

Nr. 56 *a* und *b*. Holbein: Die kleinen Bildnisse von 1534. Jetzt im Hofmuseum.

Nr. 58. Angeblich Jan v. Eyck, besser Hugo v. der Goes: Adam und Eva am Baume der Erkenntniss. Rückseite: Heilige Genofeva. Kam durch Ed. v. Engerth in die Galerie.

Nr. 59. Ohne Malername: Schlacht (bei Pavia). Jetzt im Hofmuseum.

Nr. 60. Angeblich Dürer, ziemlich sicher aber eine Copie nach Ambrogio de Predis: Bildniss der Bianca Maria. Veröffentlicht im Jahrbuch. Noch zu besprechen.

Nr. 62. Copie nach Dürer's Rosenkranzbild.

Nr. 66. Lucas Cranach, beziehungsweise seine Werkstätte: „Maria mit dem Jesukinde, welchem ein Engel, oder der kleine Johannes, eine Weintraube reicht. Ein anderer Engel lüftet oben den Vorhang. 2' 4" hoch, 1' 11" breit. Holz." Copie. War eine Zeit lang in einem Bureau des neuen Museums.

Nr. 67. Altniederländische Grablegung. Jetzt im Hofmuseum (neu 640).

Nr. 68. Georgsbild (hierzu Repertorium für Kunstwissenschaft XIV, S. 85 f., ich komme im Abschnitte über die Wiener Akademie auf diese Dinge zurück). Nicht ausgestellt. Oben erwähnt (S. 277).

S. 153, Nr. 73. „Altdeutsch." Madonna mit dem Vogel. Mit dem Monogramm des (beziehungsweise eines) Jörg Breu. Von Ed. v. Engerth ins obere Belvedere gebracht. Jetzt nicht ausgestellt. Mit der Erörterung über dieses Bild in der „Zeit-

schrift für christliche Kunst" 1894, Nr. 4, kann ich mich nicht einverstanden erklären. Das Werk ist datirt, keineswegs eine Copie und für die Breufrage von Bedeutung. (Bei Waagen und Janitschek besprochen.)

Nr. 74. Dem Lucas Cranach zugeschrieben: „Maria mit dem saugenden Jesukinde, oben zwei Engel, welche den Vorhang lüften. Ganz oben das Malerzeichen". Ich bin nicht sicher, ob ich es nicht im Gedächtniss mit Nr. 66 vermische. Gegenwärtig nicht ausgestellt.[1])

Nr. 75. Irrthümlicherweise Dürern zugewiesen: Männliches Brustbild. Copie nach Holbein. Die Autorschaft Dürer's ist schon bei Heller (Dürer 1821, II) angezweifelt. Das Original in der Galerie Lanckoronsky. Nicht ausgestellt.

S. 154, Nr. 78. Angeblich altdeutsch. Brustbild einer Heiligen, wohl der heiligen Katharina. Vermuthlich altenglisch oder altfranzösisch (Kunstchronik XXIV).

Nr. 80. Angeblich altniederländisch: Sanct Georg in einer Landschaft. Kam durch Ed. v. Engerth in die Galerie. Wird noch besprochen.

Nr. 81. Altniederländisches Triptychon mit einem mangelhaft erhaltenen, bisher nicht befriedigend erklärten Monogramm. Hofgalerie neu Nr. 647. Das Monogramm ist in Primisser's Katalog gestochen.

S. 155, Nr. 83. Angeblich Valckenburg, jedoch von mir als Jacob Grimmer festgestellt. Von Engerth verschmäht und erst vor kurzem in die Galerie eingereiht.

Nr. 84. Angeblich Stil des J. Brueghel, von mir als Hendrick Avercamp bestimmt. Neueste Schicksale, wie beim J. Grimmer.

[1]) Als ältere Literatur zu den Cranachs der Ambrasersammlung nenne ich Hormayer's Archiv 1821, S. 70 f.

Nr. 85. L. v. Valckenburg: Grosse Landschaft. Kam durch Engerth ins Hofmuseum.

S. 156, Nr. 94. M. Altomonte: Mercur und Argus. Seit einigen Jahren versteckt.

Viele der Bilder trugen zu hoch gegriffene Namen, wie Tintoretto (S. 146), Salvator Rosa (S. 157), Pannini (S. 158). Dagegen waren unter den Bassanos einige ausgezeichnete Stücke, die jahrelang im Bureau der Ambrasersammlung so gut wie unbekannt geblieben waren. Das grosse Vulcanbild, das aus den Galerien Buckingham und Leopold Wilhelm stammt, war z. B. darunter. Zwei flott gemalte Bilder, die Primisser als Skizzen von Rubens verzeichnet (S. 162), sind im neuen Museum mit Recht auf Jan van den Hoecke umgetauft worden (neu 879, 880).

Den Carpione (Nr. 163) haben wir längst als Innsbrucker und Ambraser Bild kennen gelernt. Arbeiten von Feistenberger (Nr. 162 und 164) sind schon erwähnt worden. Bei Van der Meulen (S. 163, Nr. 173) ist die Benennung wieder verfehlt.

S. 165, Nr. 179. Ossenbeek: „Vor einem grossen Gebäude werden Waaren auf Lastthiere gepackt, um sie zu dem in der Entfernung stehenden Schiffe zu bringen. 2′ 7¾″ hoch, 2′ 4¾″ breit." Seit einiger Zeit verborgen.

Nr. 180. Al. Adriaenssen: „Todtes Federwild, dabei ein Krug und eine auflauernde Katze. 1′ 10″ hoch, 2′ 7′, breit. Holz." Kam bei der Neuaufstellung 1891 in die Galerie (neu Nr. 1166).

S. 164, N. 188. Signirter Phil. Ferd. de Hamilton von 1698: „Ein schwarzer Hund hütet erlegtes Wild . . ." Grosses Breitbild. Kam ins neue Hofmuseum (neu 1203 *a*).

Nr. 189. Von demselben Hammilton: Weisser Falke erlegt einen Feldhasen. Hofmuseum (neu 1199). Trügt mich die Erinnerung nicht, so war es dieses Bild, das die historische Wiener Jagdausstellung vor einigen Jahren geziert und dort durch Regen sehr gelitten hat. Es ist seither restaurirt worden, wie denn die meisten Ambraserbilder ebenfalls für die neue Aufstellung in Stand gesetzt worden sind.

Nr. 191. François Clouet: Brustbild Karl's IX. von Frankreich von 1561. (Bei Waagen gerühmt. Kunstchronik XXIV.) Jetzt in der Hofgalerie.

S. 165, Nr. 192. Angeblich Tizian: Bildniss Kaiser Karl's V. Stammt nach Primisser's Angabe aus Ambras. Die Vermuthung, dass es vorher bei Muselli in Verona war, ist freilich schwach begründet. Heute nicht in der Galerie. War nur vorübergehend nach 1892 ausgestellt. [1]

S. 166, Nr. 198. Maria van Oosterwyck: Stillleben mit Globus. Stammt so gut wie sicher aus der Stallburg. Jetzt im Hofmuseum.

Einer Besprechung werth ist ein Bildniss Konrad v. Bemmelberg's, gemalt von Petrus Dorisy, das aus Ambras stammt. Zwar ist's kein grosses Kunstwerk, doch könnte es recht wohl an untergeordneter Stelle in der Galerie hängen, da es für die Geschichte der Malerei von Interesse wäre, ein signirtes und datirtes Bild von dem genannten Dorisy öffentlich ausgestellt zu wissen. Einige Zeit lang war es ins Depot des oberen Belvedere gekommen, um es allenfalls später in die Galerie einzureihen. Dann ungefähr im October 1889 kam es ins neue Hofmuseum in Boeheim's Bureau. Das Bemmelberg-Bildniss ist von mehrfachem Interesse. Es stellt

---

[1]) Hierzu Grasberger, a. a. O.

den Träger eines Harnisches dar, der noch in der Wiener Waffensammlung vorhanden ist; es ist ferner signirt und datirt: „1 . 5 . 82 . 26 fb PETRVS . DORISY . DE MÆGLIN et. AVGVSTANVS pictor" und gibt dadurch über den sonst unbekannten Maler Auskunft. Man weiss nur von Claude Dorisy, den Van Mander als Lehrer des Jan Vredeman de Vries in Mecheln erwähnt.[1]) Petrus Dorisy stammt, nach der erwähnten Signatur zu schliessen, ebenfalls aus Mecheln und war später in Augsburg ansässig. Sein Bemmelberg-Porträt gehörte schon zur Sammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, in die es zwischen 1582 (damals wurde das Bild vollendet) und zwischen 1595 (damals starb der Erzherzog) gekommen sein muss. 1596 steht es schon im Ambraser Inventar verzeichnet.[2])

Vorübergehend, zu Sacken's und Waagen's Zeiten war ein italienisches Rundbild (Maria mit den beiden heiligen Knaben, und ein Engel, der eine Lilie pflückt) im unteren Belvedere aufgestellt, das Waagen für ein Werk des Verocchio hielt. Schon damals in üblem Zustande, ist das Bild seit Jahren nicht mehr ausgestellt, weshalb ich ohne stilkritische Bemerkung daran vorübergehen muss.

---

[1]) Hierzu den Commentar von Hymans II, S. 101, und Em. Neeffs „Histoire de la peinture .. à Malines", I (1876), S. 303 und 318 ff.

[2]) Jahrbuch, Bd. VII, S. CCXXXVI, Fol. 55. Bemmelberg's Harnisch zeigt als Aetzmalerei ein Cruzifix und dabei einen knienden Ritter. Darstellungen dieser Art waren in der deutschen Plattnerei der Renaissance sehr häufig. Die kaiserliche Sammlung selbst besitzt mehrere solche Beispiele, so Nr. 229, 243 (Alba), 416, 418, 445. Bemmelberg's zahlreiche Waffenthaten sind auf dem Bilde von Dorisy angedeutet.

1824 war eine Abgabe von Vorrathsbildern an die Ambrasersammlung erfolgt, deren Bestand bis herauf zur Schliessung des unteren Belvedere im Herbst 1889 keineswegs constant blieb. Aus der Schatzkammer gelangte das eine oder andere gemalte Stück gelegentlich neben vielen kunstgewerblichen Gegenständen ins untere Belvedere, darunter auch Stücke, die aus der Galerie stammten,[1] und als die neue Aufstellung im Hofmuseum beschlossen war, zog man zu wiederholten malen Bilder aus dem unteren Belvedere in die Galerie, ohne sie übrigens dort sogleich aufzustellen. Wie es in den Sälen des unteren Belvedere in der Zeit unmittelbar vor der Schliessung der Ambrasersammlung ausgesehen hat, zeigen uns Carl Goebel'sche Aquarelle, die gegenwärtig im zweiten Stockwerk des Hofmuseums ausgestellt sind.

1806 war es, als wir die Galerie des oberen Belvedere verliessen, um unten am Rennweg den Wechsel der Ereignisse zu beobachten. Nun müssen wir noch die Geschichte der grossen eigentlichen Galerie überblicken von 1806 bis in die jüngste Zeit.

Ebenso wenig als unten in der Ambrasersammlung hatte man oben im Belvedere zunächst die nöthige Ruhe, um wieder einheitliche Ordnung zu schaffen. Die weltgeschichtlichen Ereignisse reichten allzu nahe an die Galerie heran. Napoleon, nunmehr Kaiser von Frankreich und König von Italien, hielt ganz Europa fortwährend in Athem. Das Blutbad von Austerlitz war noch in frischester Erinnerung, und schon reihte sich als neuer napoleonischer Sieg an die früheren

[1] Siehe weiter unten bei 1826.

Thaten die Riesenschlacht bei Jena und Auerstädt. Es ist begreiflich, dass man in Wien nicht gerade eilte, die Gemäldesammlung wieder einzurichten. Die 48 Kisten mit 540 Gemälden, die 1805 gepackt worden waren, befanden sich zwar seit dem 17. Juli 1806 wieder in Wien,[1]) doch liess man es zunächst beim Eröffnen der Kisten bewenden. Das Auspacken scheint nicht sofort vollständig geschehen zu sein; und an eine geordnete Neuaufstellung wurde sicher nicht gedacht. Pückler-Muskau schreibt in seinen Reisetagebüchern am 3. Juli 1807: „Die kaiserliche Gemäldegalerie im Belvedere .. ist noch immer halb eingepackt, nur die italiänischen Schulen sind grösstentheils in sieben hohen Zimmern aufgestellt."[2]) Trotz alledem gibt es allerlei kleine Ereignisse aus der Galeriegeschichte jener Jahre zu melden: persönliche Angelegenheiten, Anbote, Ankäufe, Besitzverschiebungen. Als beachtenswerth hat jedenfalls der Wechsel im Directorat zu gelten. Josef Rosa war alt geworden und hatte die Geschäfte niedergelegt. Am 26. Februar 1805 reichte H. Füger ein Majestätsgesuch ein um die Verleihung des erledigten Postens. Eine Zeit lang wurde er bei den wichtigsten Angelegenheiten zu Rathe gezogen und um die Mitte des Mai 1806 zum Director vor-

[1]) Nach einem Bericht Füger's im Archiv des Oberstkämmereramtes. Hierzu auch Engerth III, S. 321, Nr. 449 und 450.

[2]) Ludm. Assing, Reisetagebücher Pückler-Muskau's, Hamburg 1873, S. 31 f. Eine andere Stimme aus jener Zeit, die von F. A. Burtin, lehnt sich hauptsächlich an den Mechel'schen Katalog. Burtin schrieb den Abschnitt über die Wiener Galerie im Sommer 1806, bezieht sich aber darin wohl auf den Zustand früherer Jahre (Traité théorique I, Aufl. II, S. 23, 2. Aufl., S. 307), Dasselbe gilt von den übrigens ganz brauchbaren Angaben in den „Merkwürdigkeiten der Welt" (Wien 1807, VI, S. 55 ff).

geschlagen. Bald darauf, Ende Juni, erfolgte die Ernennung.[1]) Mittlerweile hatten die Custoden Johann Tusch und der jüngere Jos. Rosa die Geschäfte geleitet. Füger, zu seiner Zeit als Maler und Lehrer sehr hoch geschätzt, hatte gewisse Kenntnisse im Restauriren, war in Italien ausgebildet worden; er verstand italienisch und französisch. Neben den übrigen Bewerbern J. B. v. Lampi, Adam Braun, Jos. Mansfeld, J. Fischer, Joh. Tusch und Jos. Rosa stach er jedenfalls als der bedeutendste hervor. Zum mindesten hatte die Calerie mit ihm einen gebildeten pflichteifrigen Leiter gewonnen, auch wenn er als Kenner höchst einseitig war und trotz eines Anlaufes keinen Katalog zu Stande gebracht hat.[2])

Die Ankäufe und Anbote waren folgende: Im Frühling 1806 kam Jan Brueghel's prächtige Anbetung durch die Magier von 1598 durch Kauf in die Galerie. Auch der grosse Wald von J. v. Ruisdael und ein F. Sneyders wurden damals eingereiht.[3]) Dieser Ruisdael ist ohne Zweifel derselbe, der schon oben erwähnt worden ist und der einstweilen in den Privatgemächern des Kaisers aufgestellt war. Der Sneyders muss erst wieder gefunden werden.

Aus der Galerie Raith wurde 1807 ein Bildniss von Rigaud's Hand erworben. Es hat sich bis heute in der

---

[1]) Hierzu Engerth's Regesten III, S. 299 ff., Nr. 312, 314, 316, 317, 326, 329 und Katalog I, S. LXXIV, auch „Neueste Beschreibung der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien" (1808), S. 104.

[2]) Ed. v. Engerth erwähnt (III, 322, Nr. 457) das Fragment eines Entwurfes für einen Galeriekatalog von Füger's Hand. Ein Feuilleton der Presse: „Die Wahl eines Galeriedirectors von ehedem" (gez. „—b.") aus den Siebzigerjahren ist nach urkundlichen Quellen gearbeitet und brauchbar. Von Füger handelt eine weitverzweigte Literatur, deren Aufzählung zunächst nicht unbedingt nöthig ist.

[3]) Engerth III, S. 300 f.

Galerie gehalten. Aus Füger's Besitz zog man mehrere Bilder in die Galerie. Es waren: La Hire: Himmelfahrt Mariens, Guercino: ein Kopf (Engerth Nr. 258, neu 517) und Van Dyck: Zwei Köpfe. Burtin's Antrag, den G. Cocques zu erwerben, den er aus Brüssel nach Wien gebracht hatte, wurde damals abgewiesen.[1]

Gegen Ende Juni 1807 liess man mehrere Gemälde beurtheilen, die der Maler und Architekt Langenhöffel zum Kaufe angeboten hatte.[2] Man hatte von ihm 1805 gekauft. Diesmal scheint das Anbot ohne Erfolg gewesen zu sein.

Der Zeit nach ist nunmehr auch der Füger'sche Antrag der Gründung einer Ahnengalerie zu erwähnen, der eine schwankende Erledigung fand.

Ein Majestätsgesuch, datirt: Laxenburg, 14. August 1807 und eingereicht von „Dorothe Steinberg Noble de Leidenthal, Née Baronesse Bivitz de Lulange, Hauptmanns Gattin" bittet um den Ankauf eines Nachtstückes von G. Schalcken. Wie gewöhnlich in solchen Fällen, erhielt der Galeriedirector den Auftrag, einige Mitglieder der Akademie beizuziehen und sich dann über das Bild zu äussern. Im November erstattete Füger in günstigem Sinne Bericht. Er betont die gute Beleuchtung „in diesem Stück, welches einen alten Mann vorstellt, der bei dem Schein eines Lichtes einen Brief liesst". In der kaiserlichen Galerie befände sich zwar „ein ganz kleines Bild von Schalken, aber es ist nicht sonderlich gut erhalten". Der verlangte Preis von 5000 fl. sei zu hoch. Endlich wurde das Bild um 1500 fl. gekauft.[3])

---

1) Hierzu Engerth, Katalog III, S. 302 bis 305.

2) Engerth III, S. 303.

3) Nach den Acten des Oberstkämmereramtes. Eine andere Angelegenheit des Jahres 1807, ein Gesuch, das unterzeichnet ist „Franz

In der Zeit von 1807 auf 1808 kam der sogenannte Antonello da Messina aus Venedig über Triest nach Wien. Engerth gibt über diesen Zuwachs genügende Auskunft, wogegen er von einer Angelegenheit nur wenig mittheilt, die sich der Zeit nach an den Ankauf des Antonello anreiht. Zwar ist dieses kleine Ereigniss für die Galerie ohne hervorragende Folgen geblieben, doch soll es hier erwähnt werden, da es mit der Einfuhr und Ausfuhr von Gemälden und auch sonst mit der Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen zusammenhängt. Am 9. Juli 1808 schrieb Graf Franz v. Lodron an Director Füger über ein dem Holbein zugeschriebenes Bild. Lodron habe es der kaiserlichen Galerie zum Kauf angeboten um „2800 fl. Courrent de Vienne ou pour 1200 = argent de Convention en espèces", obwohl es auf 4000 fl. geschätzt sei. Es war ein Bildniss Frundsberg's. Lodron bat um Antwort, weil er das Bild sonst mit anderen fortsenden würde, welche von der Münchener Galerie ausgewählt seien. Aus einem späteren Act geht hervor, dass Lodron (wohl nach der Zurückweisung des Frundsberg) noch vier andere Bilder zum Kauf angeboten hat, von denen zwei thatsächlich abgesetzt worden sind, nämlich G. Kneller's angebliches Bildniss des „Erzbischofs von Canterbury" und die Marter des heiligen Andreas von Diepenbeek.[1]) Der Frundsberg blieb nicht in Wien, sondern wanderte auf Umwegen nach Berlin, wo er freilich des Namens Holbein entkleidet worden ist, aber als Amberger eine gewisse Bedeutung beanspruchen darf. Der Kneller in Wien ist ebenfalls umgetauft worden, jedoch nicht in Bezug auf den Künstlernamen, sondern auf die Person des

---

Reich Vormund der Platzerischen Kinder" hat für die Zwecke des vorliegenden Buches keine Bedeutung.

[1]) Diese Ankäufe sind bei Engerth im Allgemeinen berücksichtigt.

Dargestellten. Schon vor Jahren hat Graf Arthur Schönborn-Wiesentheid mit Bestimmtheit erklärt, dass auf diesem Bilde Joh. Phil. von Schönborn, Fürstbischof und Curfürst von Mainz dargestellt ist, und in neuester Zeit hat Cardinalerzbischof von Prag Graf Schönborn dieselbe Ansicht ausgesprochen.

Ein angeblicher Veronese: Hochzeit zu Cana (offenbar eine Copie nach dem Bilde im Louvre) wurde 1808 zurückgewiesen. Er war der Galerie vom „Secretär des Herzogs von Corigliano Hrn Seelig" angeboten worden.

Ueber den Ankauf des grossen Bernard van Orley vom Händler Allard im Jahre 1809 sind wir schon aus der Einleitung unterrichtet (S. 38). Der Betrag von 4000 fl. für dieses ausgezeichnet erhaltene, kunstgeschichtlich hoch bedeutende Stück wurde am 24. Februar des genannten Jahres angewiesen.

Auf einen Antrag Dominik Artaria's, betreffend einen kleinen angeblichen Tizian „die Vorstellung des Paradieses", ging man nicht ein. Das Gutachten Hubert Maurer's, Franz Caucig's und Lampi's sprach dagegen.[1])

Ohne Zweifel wollte man um jene Zeit die Galerie in überlegter Weise vermehren. Zunächst verweise ich nur darauf, dass 1808 Director Füger verhalten wurde, eine Liste jener alten Maler zusammenzustellen, die in der Galerie nicht vertreten waren. Dies geschah deshalb, um dem k. k. Geschäftsträger in Rom, Ritter v. Lebzeltern vorkommenden Falles Ankäufe für die Galerie zu erleichtern. Bald darauf schlug Lebzeltern mehrere Bilder für die Galerie vor, von denen

[1]) Die Angaben aus 1809 sämmtlich nach den Acten des Oberstkämmereramtes.

ein Lanfranco erworben wurde. Möglicherweise ist's das Bild, das Engerth's Katalog aus der Nostitz'schen Sammlung herkommen lässt. Die übrigen, einen Baroccio und einen angeblichen Parmeggianin, dürfte man zurückgewiesen haben. Der planmässige Ausbau der Galerie wurde aber bald in empfindlicher Weise gestört.

Reichte nicht die Ueberlieferung noch bis in die jüngsten Tage herein, welche Anno neun als ein Jahr grösster Unruhe und Aufregung für Wien bezeichnet, so würde man dies aus ungezählten gedruckten und geschriebenen Quellen bis zum Ueberdruss wiederholen können. Nach den Erfolgen bei Abensberg, Eckmühl und an vielen anderen Orten war Napoleon am 7. Mai in Melk eingetroffen. Durch eine kühne List verschaffte er sich genaue Kenntniss von der Sachlage. Rasch zog er gegen Wien und der Morgen des 10. Mai sah ihn in den Schönbrunner Park einreiten. Man versuchte vergeblich, die Stadt mit Hilfe ungeschulter Truppen zu halten. Die reichlich geschleuderten französischen Haubitzen bewiesen unwiderleglich, wer augenblicklich Herr der Situation war. Wien musste capituliren.

Obwohl ausserhalb des Schauplatzes gelegen, auf welchem sich die blutigen Kämpfe des Jahres 1809 zutrugen, hatte dennoch auch das obere Belvedere höchst bewegte Tage zu überstehen. Der jüngere Rosa und Füger haben an ihre Behörde nachträglich Berichte über die Ereignisse erstattet. Diese Schriftstücke dienen uns hier als Wegweiser durch die Geschichte der Galerie in jenen Tagen. Wie früher bei herannahender Gefahr, hatte man auch diesmal Vorsorge getroffen, die Bildergalerie vor der Begehrlichkeit des Feindes zu schützen. Am 1. April 1809 war Befehl gegeben worden, die besten Bilder auf Schiffe zu bringen und von Wien fortführen

zu lassen.[1]) Die Kisten waren noch von der Flucht und Rückkehr in den Jahren 1805 und 1806 vorhanden. Ausbesserungen an den Kisten und empfindlicher Mangel an Tischlern verzögerten jedoch die Arbeit.[2]) Die Rettung der Bilder aus dem Belvedere geschah Anfangs Mai. Als besonders schwer zu verpacken mussten zurückbleiben: des Rubens Himmelfahrt Mariae, ein Bild „auf schwere Pfosten von Eichenholz gemalt", ferner eine grosse Rolle mit dem allegorischen Bilde des Van Thulden: die Rückkehr des Friedens und „das in dem Römischen Zimmer befindliche Mosaik nach Battoni" mit den Bildnissen des Kaisers Joseph II. und dessen Bruders Leopold, welches als päpstliches Geschenk 1773 an Kaiserin Maria Theresia gekommen war.[3]) Die meisten Altdeutschen, die Bilder des grünen und weissen Cabinets und des unteren

---

[1]) Füger's Bericht ist datirt: „Schloss Belvedere am 22. November 1809." Er ist schon von Engerth benützt worden. Ich ziehe ausserdem einen bei Engerth fehlenden Bericht des Custos Rosa's heran, der wie der Füger'sche im Archiv des Oberstkämmereramtes erhalten ist. Er ging dem Füger'schen voran und ist mit 23. October 1809 datirt (1809, Nr. 1103). Offenbar war Rosa's Bericht nicht eingehend genug, worauf Füger zu einer genaueren Berichterstattung verhalten wurde. Zur Ergänzung dienen auch die unter den Galerieacten erhaltenen Verzeichnisse, von denen noch die Rede sein wird.

[2]) 24 Arbeiter waren bestellt, von denen anfangs nur 6, später weitere 12 zur Arbeit kamen, so dass schliesslich 18 Mann die Verpackung besorgten. Die meisten Bestellten waren zum Militär gegangen.

[3]) Es ist im neuen Hofmuseum aufgestellt, und zwar im Hochparterre im Saale der Goldschmiedekunst. In Mechel's Katalog steht es als Werk eines „Bernard Regoliron", den es nie gegeben hat. Unter diesem verlesenen Namen wird es auch sonst mehrmals verzeichnet und so wurde es mir noch von Ilg gezeigt, als es ins neue Hofmuseum kam. Die richtige Lesung mit dem Namen Regoli darf ich für mich in Anspruch nehmen. Von Regoli handelt Füssli's Künstlerlexikon.

Belvedere waren zurückgeblieben. Auch viele Bilder minderen Ranges aus anderen Räumlichkeiten „mussten in den Depotzimmern zusammengestellt werden".

Am 11. Mai „1 Uhr Mittags erschien an dem Thor des oberen Belvedere (so berichtet Füger) ein französischer Officier mit 21 Mann, der mir seinen Befehl vorzeigte, das Schloss Belvedere als Sauve Garde zu bewachen". All die staatsgeschichtlich wichtigen Ereignisse im Mai 1809 — man denke an Aspern und Esslingen — lenkten einstweilen die Aufmerksamkeit vom Belvedere ab, wo man „in einem Zustande der Ungewissheit" verblieb „bis in den ersten Tagen des Monats Junius der Fr. Grossmarschall Duroc dahin kam", um das ganze Schloss zu besichtigen. Am 6. Juni wurde Füger zum Generalgouverneur Andreossi gerufen. Diesem erklärte er offen, dass er sich bemüht habe, so viel von der Galerie zu retten, als möglich war. Indes konnte auch das Zurückbleiben von Bildern in den Vorrathszimmern nicht verheimlicht werden. So kam denn sofort am nächsten Abend (des 7. Juni) „General Intendant Daru mit dem General Director der Museen H. Denon, das obere Belvedere zu besichtigen". Man stellte sich Fügern gegenüber auf freundlichen Fuss. Füger bemühte sich am 9. Juni um amtliche Verhaltungsmassregeln in diesen schwierigen Lagen. Während seiner Abwesenheit war Denon ins Belvedere gekommen, um Bilder auszuwählen, und auch tags darauf (am 10. Juni) wurde die Auswahl fortgesetzt. Das grosse schwere Rubensbild und das Mosaik von Regoli mussten „aus der Mauer losgemacht, herabgelassen und zum Transport zugerichtet werden". Füger schreibt auch noch „Alle meine Einwendungen dagegen waren fruchtlos". Denon liess das Himmelfahrtsbild des Rubens „auf beiden Seiten mit feinen Sägen durchschneiden"

und also verkleinert einpacken. Auch minderwerthige Vorrathsbilder wurden weggenommen. Füger suchte zu schützen, was möglich war und erreichte endlich die Zusicherung, dass die geplünderten Depoträume mit den übrig gebliebenen Resten wenigstens vor den Soldaten verschlossen gehalten wurden. So waren nicht nur zahlreiche Gemälde, sondern auch die Statuen Karl's VI. von G. R. Donner und des Prinzen Eugen von Permoser vor den Folgen der Einquartierung geschützt, welche am 4. Juli begann. Die Verpflegung von 400 Reconvalescenten, die nunmehr im oberen Belvedere untergebracht wurden, war anfangs eine so mangelhafte, dass Füger auch in dieser Beziehung vielen Unannehmlichkeiten ausgesetzt war. Er sah sich gezwungen, beim Generalgouverneur eine schriftliche Versicherung für den Schutz der Beamtenwohnungen, des Marmorsaales und einiger anderer Räume zu erwirken. Auch das untere Belvedere wurde mit Militär belegt. Am 8. August zogen die Reconvalescenten fort, und Kriegsgefangene traten an ihre Stelle. In dieser Tonart ging es wochenlang fort. Zahlreiche Beschädigungen an der Ausstattung des Baues waren unvermeidlich. Nicht einmal die Beschläge an den Thüren und die Kupferplatten der Bedachung waren vor den Soldaten sicher. Rosa berichtet, alle Räume seien verunstaltet, „da der unbeschreibliche Unrath, welche die Truppen darin ausübten, sich in den Zimmern ganz eingewurzelt hat". Die Unannehmlichkeiten steigerten sich fort und fort. Im November 1809 wollte man gar 3000 Mann in dem Gebäude unterbringen, das bei seinem Mangel von Küchen und Feuerstellen von vornherein zu allem anderen besser taugte als zu einer Kaserne. Erst eine Weile nach dem Schönbrunner Frieden (vom 17. October) kehrte wieder Ruhe ein in den Räumen des Schlosses. Ein Theil

der geraubten Bilder wurde zurückerstattet. Am 30. November trafen 26 Kisten mit Bildern aus Paris in Wien ein; so berichtete Füger am 9. December 1815. Die Rubens'sche Himmelfahrt Mariae ist „ohne weiteren widrigen Zufall unterwegs erlitten zu haben" wieder in Wien angelangt, doch war die Zusammenfügung schwierig. „Die aufgerollten grossen Bilder von Van Thulden, Champaigne, Solimena, Zoffani etc. sind ebenfalls möglichst gut erhalten angekommen." Einige andere Bilder hatten durch die Reise gelitten, und was das Bitterste war, viele kamen überhaupt nicht mehr zurück. Diese Angelegenheit, zwar von Engerth schon behandelt, kann hier nicht übergangen werden.[1]) Im Ganzen scheinen von 401 geraubten Bildern 36 zunächst in Paris zurückgehalten worden zu sein. Viele derselben kamen in französische Provinzialgalerien; anderes gilt als verschollen. Eine grosse Anbetung durch die Könige von Abraham Bloemaert kam nach Grenoble und befindet sich noch gegenwärtig dort.[2]) Andere Bilder gingen (nach Engerth's Mittheilungen und nach handschriftlichen Noten in einem Exemplar des Rosa'schen Kataloges) an die Galerien in Toulouse, Lyon,

---

[1]) Eine Monographie über diese Bildergruppe zu geben, liegt mir heute ferne, doch möchte ich nicht versäumen, jüngere Kräfte auf dieses Thema aufmerksam zu machen. Welche Bilder von Denon nach Paris fortgenommen worden sind, erfährt man aus dem Gesammtverzeichniss der erbeuteten Bilder, das sich erhalten hat. Einige Aufklärung bietet auch der Füger'sche Act, dem ein Verzeichniss von 36 Bildern beiliegt, welche, obwohl in Kisten verpackt, doch nicht mehr aufs Schiff gebracht werden konnten. Im zweiten Bande bringe ich diese Verzeichnisse zum Abdrucke.

[2]) Nach der freundlichen Mittheilung des Museumsvorstandes Jules Bernard in Grenoble, dem ich hiermit für seine freundliche Mittheilung bestens danke.

Dijon. Eine grosse Bärenjagd von Ruthart im Louvre dürfte auch aus dieser Gruppe von Wiener Bildern stammen, obwohl die Beschreibung bei Mechel nicht vollkommen zu dem Louvrebilde passt. Der Falkenjäger des Frans Floris kam nach Braunschweig.[1]) Zwei Landschaften von Peeter Gyzen gelten als verschollen. Eine Copie nach Dürer's Rosenkranzbild gelangte nach Lyon.[2])

Gänzlich unbeachtet ist bisher ein kostspieliger und offenbar nicht bedeutungsloser Ankauf von 28 Gemälden geblieben, der im Jahre 1809 stattgefunden hat. Vermuthlich war der gänzliche Mangel jedes Verzeichnisses daran Schuld, dass Engerth die Sache übersprang. 1809 hatte der Kaiser für die Gartenwohnung des Prinzen von Neufchatel (Marschalls Alexandre Berthier) 28 Gemälde um 48.000 Livres gekauft, und zwar vom Kunst- und Industriecomptoir in Wien. Nach dem Abzuge der Franzosen wurden diese Gemälde der Galerie zugewiesen. In einem Berichte vom October 1810 erklärte Füger im Einvernehmen mit den Akademieprofessoren Maurer und Caucig, dass sie „die Einverleibung in die k. k. Bildergalerie" bei diesen Gemälden befürworten können. Am 27. October genehmigte der Kaiser die Ueberlassung an die Hofgalerie. Das Verzeichniss ist verloren. Welche Bilder waren es nun, die damals ins Belvedere gekommen sind? „28 Stück Gemälde", die „grössten Theils von so viel Kunstverdienst befunden worden",[3]) dass man sie in die Galerie

---

1) Engerth's Angabe, dass auch das Gegenstück in Braunschweig sei, ist unrichtig. Vgl. hierzu Herm. Riegel, „Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte", II, S. 17 f.

2) Hierzu Jos. Neuwirth's Monographie über Dürer's Rosenkranzbild.

3) So nach den Acten im Oberstkämmereramte 1810, Nr. 2568, 1993, 1884 und 1811, Nr. 216. Zum Kunst- und Industriecomptoir

einreihte, können doch nicht so ganz spurlos wieder verschwunden sein. Unter den alten Bildern der Galerie sind diese Ankäufe nicht aufzufinden. So liegt denn die Vermuthung nahe, dass es Gemälde waren von zeitgenössischen Künstlern, moderne Bilder im Sinne der damaligen Zeit. Und wenn wir kurz darauf in einigen Zimmern des Belvedere zahlreiche Bilder aus der Zeit um 1800 vorfinden, werden wir nicht fehl gehen, sie auf den grossen Ankauf von 1809 zu beziehen, zumal sonst die Urkunden gar nichts davon erwähnen, wann oder dass sie überhaupt einzeln in die Galerie gekommen wären. Als gegen 1837 wieder ein neuer Katalog der Galerie hergestellt worden war (ein Vorausgreifen in der Zeit ist hier nicht zu umgehen), wurden vier Zimmer der „modernen Schule" eingeräumt. Dort fanden sich nicht nur Werke aus den Jahren unmittelbar vor 1837, sondern auch solche aus der Periode um 1800 und vor 1809, z. B. Jos. Abel's Klopstock im Elysium von 1807, von J. A. Braun ein Sittenbildchen aus dem Jahre 1785, Caucig's Urtheil Salomonis, ein Bild, das vermuthlich vor 1809 entstanden ist, vier Landschaften von A. C. Dies aus den Jahren 1796 und 1797, zwei Joh. Phil. Hackert'sche Bilder von 1790 und 1791, Anton Hickel's grosses Bild: eine Parlamentssitzung des britischen Unterhauses im Jahre 1793, das unbedingt vor 1798 entstanden ist, da Hickel damals starb. Dieses Bild ist seither nach England gekommen. Die zwei Bildnisse des älteren Höchle, die noch jetzt in Wien sind, mögen auch vor 1800 gemalt sein. Ein Bildniss von M. Knoller fällt

bemerke ich, dass dasselbe sich schon im Juli 1802 ankündigte. Die Wiener Commercialkalender kennen es erst seit 1806. Vgl. „Journal des Luxus und der Moden", November 1802, S. 634 ff.

1791; des älteren Lampi Eigenbildniss dürfte um dieselbe Zeit entstanden sein. Ph. J. de Loutherbourg's und De Machy's Meeresküste fällt so früh, 1771, dass es geradewegs fraglich wird, ob es nicht vor 1809 in den kaiserlichen Gemäldebesitz aufgenommen worden ist. Bei einem „Sänger mit Lorbeeren bekränzt" von Andr. Nesselthaler (der Künstler ist 1748 geboren) ist es wahrscheinlich, dass dieses Bild vor 1809 entstanden ist. Ein Jos. Platzer'sches Werk (nicht dasselbe, dessen Ankauf oben erwähnt wurde) muss vor 1806, vor dem Todesdatum des Künstlers, gemalt sein. Unter den sechs Rebell'schen Landschaften, die 1837 ausgestellt waren, befand sich eine mit dem Datum 1807. Die Einreihung zweier Bilder vom älteren Jos. Rosa (eines datirt 1770) fällt wohl in eine frühere Periode. Indes war keines dieser Bilder 1781 bis 1783, als Mechel's Katalog hergestellt wurde, im Belvedere, und man muss die Möglichkeit offenlassen, dass diese Gemälde 1809 angekauft worden sind. Für Schoenberger's Bucht von Bajä aus dem Jahre 1804 ist es fast sicher, dass es bald nach seiner Entstehung erworben worden ist. Noch sind zu nennen Werke von Johann Tusch (1738 bis 1817), Ignaz Du Vivier (1758 bis 1832) und Seb. Wegmayr (1776 bis 1857), bei denen es wahrscheinlich ist, dass sie 1809 angekauft worden sind. Wenn sich beim Zusammenzählen dieser Bilder nahezu die Zahl 28 ergibt, so ist das vermuthlich kein Zufall. Zum mindesten, auch wenn man vielleicht bei späteren Nachforschungen das eine oder andere Bild von dieser Gruppe ausschliessen wird, ergibt sich aus der ganzen Erörterung mit Sicherheit, dass zwischen der Zeit um 1800 und dem Jahre 1837 gegen 28 moderne Bilder in die Galerie gelangt sind, Bilder, deren Entstehungszeit entweder sicher oder mit grosser Wahrscheinlichkeit vor 1809 fällt.

Wenn ich nun diese Gemälde als jene 28 Bilder annehme, die 1809 angekauft worden sind, so lässt sich wohl nicht viel dagegen einwenden.

Im Jahre 1809 war vorübergehend Gefahr vorhanden, dass die Bildergalerie überhaupt von Wien fortkäme. Rosa machte allen Ernstes den Vorschlag, die Galerie in Prag oder Pressburg aufzustellen. Mit wahrer Befriedigung liest der Wiener, dass dieser Vorschlag „ad acta" verwiesen worden und das mit der ganz zutreffenden Begründung, dass (der Transport nach Prag überaus kostspielig wäre und) eine Aufstellung der Galerie in Pressburg „den Künstlern und dem öffentlichen Unterricht nicht mehr den Nutzen darbieten, welcher hiervon in der Hauptstadt der Monarchie mit Recht erwartet wird".

Noch ein weiteres Unglück wurde um jene Zeit abgewendet. Graf Joseph Zeyl-Wurzach, uns schon als Gemäldebesitzer bekannt, stellte damals den Antrag, das Belvedereschloss durch Anbauten zu erweitern. Im ersten Stockwerke, so meinte er, sollte beiderseits zwischen den Eckpavillons ein grosser Saal eingebaut werden. Er legte die Pläne bei, die aber gottlob keinen Beifall fanden (nach den Acten des Oberstkämmereramtes). Die abschlägige Erledigung erfolgte am 9. Mai 1810.[1])

Die weiteren Ereignisse der Galeriegeschichte werden nun wieder in mehr oder weniger chronistischer Weise auf-

---

[1]) Der barbarische Gedanke eines solchen Umbaues war schon 1807 beim jüngeren Rosa aufgetaucht (Engerth III, S. 321), ob durch den Truchsess Grafen Zeyl-Wurzach eingeflüstert oder nicht, ist für uns belanglos.

gezählt, bis wir an die wichtigen Bereicherungen der Gemäldesammlung aus den Jahren 1816 und 1838 gelangen.[1])

Am 17. Juli 1810 bat der Kupferstecher Jacob Heinrich Clerk um Abschätzung seiner Gemälde und um den Ankauf derselben durch die kaiserliche Galerie. Zwar wurde das Gesuch am 12. November 1810 abgewiesen, doch erfährt man aus den Acten, dass Clerk eine Anbetung durch die heiligen drei Könige besessen hat, ein Bild, „das eine Ähnlichkeit mit den Gemählden der ersten Zeit des Albrechts Dürer hat". Ob hier wohl das Dreikönigsbild des Hans von Kulmbach vorlag, das bald darauf in den Galerien von Pachner und Rosthorn zu finden ist? (Ein Stillleben ohne Namen, das Clerk anbot, wird wohl nie wieder aufgefunden werden. Auch zwei

---

[1]) Auf die Galeriegeschichte in der Periode, von der im Text gesprochen wird, bezieht sich folgende Literatur: „Neueste Beschreibung der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien" (1808), S. 103 ff.; Bergenstamm, „Geschichte der Vorstädte und Freygründe Wiens vor dem Stubenthore" (1812), S. 86 ff.; J. Pezzl, „Beschreibung von Wien" (IV. Aufl. 1816), S. 226; C. Haas, „K. k. Bildergalerie im Belvedere zu Wien, nach Zeichnungen von S. v. Perger" (1821 bis 1828) und dazu Hormayr's Archiv von 1821, S. 352, 1822, S. 221 und 671, und Bäuerle's Theaterzeitung von 1823, S. 351 f. Die Stiche im Haas'schen Galeriewerk sind ungefähr ebenso schlecht als der Text nichtssagend. Al. de Laborde, Voyage pittoresque en Autriche II (1821), S. 36 und 40; Hormayr's Archiv 1825, Nr. 91, S. 573. Pezzl's Beschreibung von Wien, VII. Aufl. (1826), S. 392 ff.; Brockhaus, Conversationslexikon, 7. Aufl. (1827), Artikel Wien, S. 283; Rochlitz, Für ruhige Stunden (1828, zu 1822), S. 81 ff.; A. F. Richter, Neueste Darstellung der k. k. Sammlung im Belvedere (1835); Schmidl, „Wien, wie es ist" (II. Aufl., 1837, S. 222); D. Gust. Klemm, „Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland" (II. Aufl., 1838, S. 322); Fr. Trollope, Vienna and the Austrians (1838, II, S. 365). Anderes wird noch in den folgenden Noten genannt.

Bilder angeblich von Raffael und Dürer, die J. F. Cle:ck 1811 dem Belvedere neuerlich antrug, die aber ebenfalls zurückgewiesen werden, mögen kaum jemals wieder zum Vorschein kommen.)

Am 30. Juli 1810 berichtete Füger darüber, dass die 54 Bilderkisten aus Ungarn wieder zurückgekommen sind. „Die Kisten selbst können nicht eher eröffnet werden, als bis die Reparatur des ganzen Palais beendet ist."

Neuerlich wurden von mehreren Seiten Bilder zum Ankauf angeboten, so am 29. October und 1. December 1810 durch den Schätzmeister August. Man fand die Bilder zu schwach und wies sie zurück. Aehnlich ging es mit einem sogenannten Guercino (Heiland mit der Dornenkrone), den am 9. April 1811 „Joh. Frister Lehrersadjunct bey der k. k. Akademie der bild(enden) Künste" verkaufen wollte. Füger unter Zuziehung von Caucig und Maurer gaben über das Bild ein Gutachten ab, worin der Cavaliere Calabrese als Meister genannt und der Ankauf nicht empfohlen wird. Ablehnung.

Noch unklar ist die Angelegenheit eines Napoleon-Bildnisses, das gegen Ende des Jahres 1810 durch einen Maler Aubert aus Paris zum Kaufe angeboten wurde. Vielleicht handelt es sich um das Reiterbildniss von oder nach J. L. David, das im neuen Hofmuseum ausgestellt ist. Dieses wäre eine Copie oder Wiederholung des weitbekannten David'schen Gemäldes in Versailles.

Am 21. Mai 1811 wollte die Controlorswitwe Sophie Mosshardt zwei Bilder von „Bleyel", „den Jahrmarkt von Venedig vorstellend", ans Belvedere verkaufen. Wieder wurden Caucig, Maurer und Füger befragt und auf deren Gutachten hin die Bilder abgewiesen. Vermuthlich waren es irgend-

welche nachgeahmte Brueghеliaden von geringem Werthe. — Auch die Zumuthung vom k. k. Hofquiescenten Karl Summer, „ein von ihm verfertigtes Gemählde" anzukaufen, wird zurückgewiesen (1811, 1812). — Unklar bleibt einstweilen der Antrag des Grafen Bucchich, Gemälde an die Galerie zu verkaufen. Bucchich lebte 1811 in Italien. Um jene Zeit wurde auch eine kleine Sammlung von 16 Bildern zum Kauf angeboten, die einem Herrn Giuseppe Cardahy in Wien gehörte.[1]) Angekauft wurde nichts.

Durch Sigmund von Perger ist man von einem sehr beachtenswerthen Ankaufe im Jahre 1811 unterrichtet. Damals, wenn die Quelle zuverlässig ist, wurden 23 Gemälde aus der Wiener Galerie des Hofsecretärs v. Reith angekauft. Es waren Werke von Pynacker, eine Landschaft in Asselyn's Geschmack, Bilder von Wynants, Hobbema, A. Cuyp, G. Dou, A. v. Ostade, A. v. d. Neer, Ph. Wouwerman, Jac. v. Ruisdael, G. Metsu, L. Backhuizen, Jan Weenix, Herm. Saftleven, Adr. v. d. Werff, aus der Schule des Rubens, von Le Brun, Jos. Vernet, Füger. Die meisten der Bilder aus diesem Ankaufe sind noch in der Galerie vorhanden und mit der Reith'schen Herkunft bei Engerth verzeichnet.[2]) Schon 1807 war ein Rigaud aus dieser Galerie angekauft worden.

---

[1]) Der Act im Oberstkämmereramte ist undatirt. Alle meine Versuche, von den 16 Bildern etwas wieder aufzufinden, waren erfolglos.

[2]) Mitgetheilt ist die Liste bei A. v. Perger in den Berichten und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines, VII, S. 167 f. Von der Galerie Reith wird ein späteres Capitel handeln, da auch noch andere Bilder aufzufinden sind, die ehedem dieser Sammlung angehört haben.

1813 liess man der drohenden Lage wegen abermals Gemälde verpacken, diesmal die ganze Galerie, und zwar in 124 Kisten.[1])

Man sieht, die Galerie kam jahrelang nicht zur Ruhe. Erst die Niederwerfung des corsischen Eroberers schuf einen politischen Zustand, der es erlaubte, wieder Ordnung zu machen. Während der Periode des Wiener Congresses ist nun das Bestreben auffallend, den kaiserlichen Bilderbesitz gründlich zu revidiren, die Galerie in Stand zu setzen. Aus dem alten Schlosse in Laxenburg wurde das Maximilianbildniss von Rubens nach Wien geschafft. Eingehend beschäftigt man sich mit der Angelegenheit der Bilder, die von den Franzosen noch nicht zurückgegeben worden waren. Manches bleibt indes dabei unklar, und wie wir längst gehört haben, sind keineswegs alle Bilder des Franzosenraubes aus Paris zurückgekommen.

Im Jahre 1815 kaufte man vom Grafen Thurn fünf Bilder um 7200 fl. und ein Bild vom „Grafen Allard" um 2700 fl.[2])

Eine wesentliche Bereicherung der Galerie geschah im Jahre 1816 durch 14 Bilder aus Venedig. Die Taufe Christi von Giovanni Contarini, mehrere Bonifazios, die Beweinung des heiligen Leichnams von Zelotti, Bilder, die dem Paolo Veronese zugeschrieben wurden, unser Calisto da Lodi und als Hauptstück der prächtige Cima da Conegliano kamen damals in die Galerie.[3])

---

[1]) Füger's Relation hierüber im Archiv des Oberstkämmereramtes (Nr. 1177 ex 1813). Auch die Acten für die Anbote von Bildern ebendort.

[2]) Engerth III, S. 327.

[3]) Das Verzeichniss dieser Bilder findet sich im Archivio di Stato zu Venedig und wurde mir von Herrn Dr. G. Ludwig freundlichst mitgetheilt. Die entsprechenden Acten in Wien werden bei Engerth (III, S. 310 f.) auszugsweise mitgetheilt.

Wenn wir späterhin durch die Säle schreiten, wird die Herkunft dieser Bilder aus Venedig noch näher präcisirt werden. 1818 hatte dann der Conte L. Cicognara in Wien rund hundert Nummern als Gegengabe für die Galerie der Accademia zu Venedig ausgewählt. Eine Anzahl dieser Bilder war für Ambras bestimmt und kam zunächst ins Erdgeschoss des oberen Belvedere. Nach Venedig ist meines Wissens davon nichts gelangt, auch nicht nach Ambras, wohl aber gingen später einige Stücke nach Graz, unter denen ich das Parisurtheil des Hendrick de Clerck und das „Portrait eines bejahrten Mannes" von Martin de Vos hervorhebe.[1]) Cicognara hatte auch mehrere Bilder ausgewählt, die jetzt zu den bekannten Stücken der Wiener Galerie gehören, wie das Doppelbildniss von Burgkmair, die zwei Horemans (Schusterladen und Dorfschule) und Altomonte's Susanna. Wie erwähnt, blieben die Bilder aber in Wien, wo man sie gegen 1824 in die Ambrasersammlung schob.[2])

Wir fahren in der Chronik der kaiserlichen Gemäldesammlung fort. Im Januar 1820 wurden zwei Bilder von Dietrici angekauft („eine Ankündigung" und „die Geburt Christi"), die in einem Gutachten Caucig's und Adam Johann Braun's für empfehlenswerth befunden wurden. Sie sind noch

---

[1]) Nach dem handschriftlichen „Verzeichniss, deren Gemählde, welche aus dem k. k. Bilder-Gallerie-Depotes für das Schloss Ambras in Tyrol at interim sind ausgesucht worden" vom 19. August 1818. Im Ganzen werden 105 Nummern verzeichnet, von denen fast alle von Cicognara als Tauschbilder ausgewählt worden sind. Diese Bilder erhielten im Verzeichniss ein X. Ein späterer Vermerk sagt dann wieder „Sind aber anno 821 in die Salaterna-Sääle der k. k. Galle(rie) aufgestellt worden".

[2]) Im Archiv des Oberstkämmereramtes befindet sich das (undatirte) „Verzeichniss der ad Interim aus dem Depot an die k. k.

heute in der Galerie. Der Kunsthändler Cappi war der Vermittler.[1])

Am 14. Februar 1820 meldet Custos Rosa, dass er daran gehen wird, für die Gemälde der „Gebrüder Joseph und Johann Schmidt" im Belvedere Raum zu schaffen. Zu diesem Zwecke musste die Sammlung von Miniaturbildnissen und Pastellporträten, die in der Sala terrena aufgestellt war, entfernt werden. Sie wurde vom Schönbrunner Schlosshauptmann Riedl übernommen. So kamen viele Familienbildnisse aus dem Belvedere fort. Ob die Sammlung der Brüder Schmidt angekauft wurde, aus welcher Art Bildern sie bestanden hat, bleibt einstweilen unklar.

Im Februar und März 1820 spielten sich die ersten Berathungen, Befehle u. s. w. ab, die viel später endlich zum Ankauf des Poussin'schen Bildes aus der Galerie Kaunitz führten. Es war ein Rückkauf kaiserlichen Gutes.[2])

Im Juni 1820 wurden zwei Bilder aus der Richtung Van Aachen's von der Galerie an die Schatzkammer abgegeben. Späterhin tritt der Florentiner Tausch wieder in den Vordergrund. Wir haben schon oben gehört, dass diese leidige Angelegenheit sich jahrzehntelang fortspann.

Ambraser-Sammlung abgegebenen Gemaelde". Die Datirung ergibt sich aus dem Zusammenhange. Unterzeichnet sind: „Jos. Rebell, k. k. Gallerie-Director" und „In Verhinderung des Herrn Directors Steinbüchel A. Primisser, Custos der k. k. Ambrasersammlung", sowie „Karl Russ, Erster Kustos der k. k. Gallerie". Im Ganzen waren es 285 Nummern. Die Bilder, die später nach Graz gekommen sind, stehen hier noch verzeichnet.

[1]) Hierzu und zu den folgenden Ereignissen neben den Acten des Oberstkämmereramtes auch Engerth III, S. 312 f. und 323.

[2]) Hierzu auch Engerth III, S. 323.

1821 fällt das Anbieten der gräflich Thurn'schen Galerie zum Kaufe. Soweit ich heute diese Angelegenheit kenne, ist zwar 1815 etwas, aber 1821 nichts aus dieser Sammlung erworben worden. Erst später kam ein Albani aus der Thurn'schen Galerie ins Belvedere.

Im Februar und März 1822 geschehen Revisionen der Vorrathbilder; Rosa beantragt eine Versteigerung der galerieunfähigen Gemälde. Die Cartons von Vermeyen werden als Bestandtheile des Vorrathes erwähnt. Ein Engländer bot damals 10.000 Pfund Sterling dafür. S. 327

Zu Beginn des Jahres 1822 hatte man bei der Hoppeschen Versteigerung vier Bilder erstanden, von denen aber nur zwei in die Galerie eingereiht wurden, und zwar Tiepolo's Katharina von Siena und eine „Charitas" von Cavalucci. Letzteres Stück ist seither von der Oberfläche verschwunden, war aber eine Zeit lang im Belvedere aufgestellt.

Im März 1822 bekümmerte man sich um die Bilder in Laxenburg. Einige mögen zur Restaurirung nach Wien gesendet werden, so wurde befohlen. Die Gemälde von Canaletto aber sollen unberührt bleiben.

Im August 1822 übernahm Rosa ein Bild von Marcello Venusti „Die Krippe des Erlösers" als Geschenk des Grafen Apponyi an den Kaiser für die Galerie.

Das Jahr 1823 bringt eine kleine Einbusse. Custos Karl Russ musste über die „Entfremdung" eines Bildes aus der Galerie Bericht erstatten. Es war ein kleines Bild mit einer „Ruhe in Egypten". Ein Malername wird leider in den Acten, welche die ganze Untersuchung des Falles enthalten, nicht mitgetheilt.

In die nächstfolgenden Jahre fällt eine neuerliche Ordnung und Aufstellung der Galerie. Die unruhigen

Zeiten, die seit der Uebersiedelung der Galerie ins Belvedere über Wien hinweggezogen waren, das oftmalige Einpacken, Versenden, Auspacken hatte zu einem Zustande geführt, der nahezu unhaltbar war. Deshalb wurde 1825 auf Befehl des Kaisers Franz eine Neuaufstellung begonnen und einige Jahre lang (bis 1829) durch Jos. Rebell geleitet. Peter Krafft, der Nachfolger Rebell's im Amte, führte das Werk fort und beendete es im Jahre 1836. Bald darauf wurde auch Albrecht Krafft's „Verzeichniss der k. k. Gemälde-Gallerie im Belvedere zu Wien" (Wien, H. F. Müller 1837) herausgegeben, das wieder eine Uebersicht über den kaiserlichen Gemäldebesitz vermittelte.[1])

Diese neue Ordnung der Dinge, wie Rebell sie zunächst in Angriff nahm, ist in ihrer Bedeutung für die Geschichte der Galerie nicht zu verkennen. Nach jahrelangem Her und Hin erfährt man wieder einmal, was in der Galerie fest war, und die lebhafte Thätigkeit im Restauriren, die nun anhub, ist vielen Bildern der Galerie gewiss unvergesslich geblieben, manchen im guten, manchen in üblem Sinne. Denn es war eine Periode heftigen Putzens und Reinigens, dem eben nicht alle Bilder Stand gehalten haben. Vermuthlich war es damals, dass viele Venezianer ihre feinsten Lasuren eingebüsst haben. Bei anderen entdeckte man nach der Wegnahme dicker Uebermalungen den eigentlichen alten Hintergrund. Beim Sebastianbilde des Mantegna wurde durchs Reinigen erst die Reiterfigur in den Wolken sichtbar. Der Brokat im Hintergrunde des sogenannten Masaccio (besser Jacopo Francia) erstand

---

[1]) Gegen 1844 erschien eine zweite Auflage, auf welche 1844/45 eine französische Uebersetzung folgte, die ebenfalls bei „H. F. Müller, marchand d'estampes" in Wien erschienen ist. Albrecht Krafft war der Sohn Peter Krafft's.

unter einer dicken dunklen Uebermalung zu neuem Leben und was der Ergebnisse mehr waren. Nach Perger's Mittheilungen, denen ich hier folge, waren damals an den Wiederherstellungen, beziehungsweise Verputzungen mehrere Maler betheiligt, die sonst zu Namen gekommen sind, wie Erasmus Engert, Karl Russ, Franz Steinfeld. Auch eine nachmalige Berühmtheit war dabei: Ferd. Waldmüller. Zu seinem und vermuthlich auch der Galerie Vortheil hat er aber das Restauriren bald wieder aufgegeben.[1]) Wenn doch auch Rebell sein unzweifelhaftes Talent für Landschaftsmalerei mehr gepflegt und dafür die alten Bilder in Ruhe gelassen hätte. Auch Krafft hat durch neues Aufziehen und Parquettiren der Bilder ohne jeden Zweifel eine Unzahl werthvoller geschichtlicher Anhaltspunkte vernichtet und wäre jedenfalls vor der Staffelei als schaffender Künstler besser am Platz gewesen, denn als Leiter der Galerie.[2])

---

[1]) Vgl. A. v. Perger, „Die Kunstschätze Wiens", S. 6. Zu Rebell uch Hormayr's Archiv, 1832, S. 601, und Pezzl, „Beschreibung von Wien" (VII. Aufl., 1826), S. 396. „Die Gallerie hat einen Director, den berühmten Landschaftsmaler Herrn Jos. Rebell, und zwei Custoden, die Herren Carl Russ und Sigmund v. Perger, beide ebenfalls als geschickte Künstler bekannt". Engerth's Katalog III, S. 324 f. Wiederherstellung der heiligen Familie aus der Schule Raffael's. Waagen, „Die vornehmsten Kunstdenkmäler von Wien" (1866), S. 30.

[2]) Die Oesterreichische National-Encyklopädie (Artikel Krafft, S. 269) bespricht die damalige Umgestaltung der Galerie: „Die meisten Bilder wurden unter seiner (Krafft's) Leitung neu aufgezogen, parquettirt, zweckmässiger verwahrt, und in beweglichen Angeln eingelassen . ." Zur damaligen Umgestaltung der Galerie vgl. auch Jul. Schnorr's „Briefe aus Italien" (Gotha, Perthes 1886), S. 537. Brief vom 17. Juli 1827 „Die grosse kaiserliche Galerie im Belvedere ist geschlossen, weil da gebaut, geordnet und geputzt wird."

Innerhalb der Galerie gab es also um jene Zeit Veränderungen genug. Dazu kommt auch noch die Abgabe, beziehungsweise Zurückstellung vieler kleiner Bilder an die Schatzkammer (1826). Keine eigentlichen Galeriestücke waren es, sondern Miniaturen, ein Emailbild, Malereien auf Glas und Stein und eine Gravirung auf Elfenbein von Gillis Sadeler, ein Stück, das später ins untere Belvedere und neuestens in die kunstgewerbliche Abtheilung des neuen Hofmuseums gekommen ist.[1])

Der Abschnitt der Galeriegeschichte, mit dem wir uns eben beschäftigt haben, ist auch durch Ankäufe moderner Bilder bemerkenswerth. Damals wurde der Grund für eine Galerie von Gemälden des 19. Jahrhunderts gelegt. A. Krafft's Katalog von 1837 verzeichnet gegen 120 Bilder aus dem 19. Jahrhundert. Ein Nachtrag von 1838 fügt sofort 14 neue Bilder hinzu. Bis 1837 waren angekauft worden Bilder von Jos. Abel, Jacob Alt, Rudolf Alt, Amerling, Brenner, Al. Dallinger, Joh. v. Dallinger, Danhauser, Dullinger, Eibl, Einsle, Ender, Fendi, Führich, Fr. Gauermann, Höchle, Kadlick, Peter Krafft, Lampi, Moessmer, Neefe, Ant. Petter, C. Rahl, J. M. Ranftl, J. N. Rauch, Scheffer von Leonhardshof, Natale Schiavoni, Ludw. Schnorr von Carolsfeld, Schödlberger, Schrotzberg, Waldmüller.

Auch ältere Bilder wurden in jenem Zeitabschnitte angekauft. Auf dem Umwege über den Besitz des Architekten Le Febre kamen aus dem Franzosenraube damals mehrere

[1]) Vgl. über diese Abgabe an die Schatzkammer Perger in den Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines, VII, S. 168. Dort sind die betreffenden Nummern des Mechel'schen Kataloges angegeben. Zur gravirten Tafel von Sadeler vgl. Kleine Galeriestudien I, S. 311 f.

Bilder zurück: D. Feti's Heilige Margaretha, B. Peeter's zwei Seestücke und Steenwyck das Innere einer Kirche. (Rückkauf um 150 Ducaten.)

Das Brustbild August's III. von Polen, ein Werk der Rosalba Carriera, kam im März 1835 als Geschenk des Ehrendomherrn zu Chioggia Gerolamo Ravignan nach Wien. Eine Denkmünze von 12 Ducaten Gewicht bildete das Gegengeschenk.

Zur selben Zeit wird die Angelegenheit mit dem Poussinschen Bilde aus der Galerie Kaunitz wieder in Erinnerung gebracht. Am 12. Mai 1835 erhielt Director Krafft die Weisung, das Bild zu übernehmen, das um 2850 fl. angekauft worden ist. Das Poussin'sche Bild fand im Katalog von 1835 keine Aufnahme mehr, wogegen die Carriera noch eingefügt wurde.

Der Bestand der Galerie und die Aufstellung derselben im Jahre 1835 ist schon im Wesentlichen dieselbe, wie sie den jetzt lebenden erwachsenen Wienern vom Belvedere her bekannt ist. Nur waren damals die Räume des Erdgeschosses noch mit in die Galerie einbezogen. Sonst hatte das Gebäude im Wesentlichen dieselbe Ausstattung, die man noch vor acht bis zehn Jahren sehen konnte: im mittleren Prunksaale die zwei Maron'schen Bildnisse; in den Sälen links die Niederländer, rechts die Italiener; oben im zweiten Stockwerk alte niederländische und deutsche Gemälde, sowie eine Abtheilung für moderne Bilder.

Von den Ankäufen, die seit der Rebell-Krafft'schen Aufstellung geschehen sind, kam das meiste nicht in die Galerie selbst, sondern in den Vorrath. So ging es auch mit der wichtigen Bereicherung, die nun zu besprechen ist.

1837 begannen Unterhandlungen mit Venedig, um neuerlich von dort Bilder nach Wien zu ziehen. Die Ange-

legenheit, die uns noch bei dem Rundgange durch die Galerie mehrmals beschäftigen wird, endete damit, dass am 12. August 1838 die Ankunft der unversehrten Bilder in Wien gemeldet werden konnte.[1]) Unter den Bildern aus Venedig waren zahlreiche Bonifazios, drei dem Pordenone zugeschriebene Bildnisse, zwei Mansuetis, mehrere Carpaccios, ein Andrea da Murano, Bellini's Taufe Christi, die zwei Triptycha des Hieronymus Bosch, die erst in jüngster Zeit wieder in die Galerie eingereiht worden sind. Man findet die Bilder jener Sendung überhaupt fast ausnahmslos in der heutigen kaiserlichen Galerie. Nur ein Martyrium der heiligen Christine von Sante Peranda, eine heilige Familie von B. India und ein Bonifazio sind versteckt. Der Modus der Erwerbung ist trotz mancher archivalischer Funde noch heute nicht ganz klar. Nach den Regesten bei Engerth scheint es, dass die erwähnten Bilder über 14.000 Lire gekostet haben.

Ein beachtenswerthes Vorkommniss der Galeriegeschichte, bisher nirgends besprochen, ist auch eine Bildersendung nach Graz im Jahre 1841. Die gesendeten 53 Bilder wurden den Ständen Steiermarks leihweise für die Landesgalerie überlassen. Späterhin, 1872, wurden davon eine Anzahl von 29 zurückgefordert und der Rest von 24 Bildern der steiermärkischen Landesgalerie als Geschenk überlassen.[2]) Unter

---

[1]) Hierzu Engerth I; III, S. 315 ff., Victor Cérésole, „La vérité sur les déprédations aütrichiennes à Venise" (Venedig 1867, eine polemische Schrift, die aber das Verzeichniss der Bilder genau mittheilt). Herr Dr. G. Ludwig hat im Archivio di Stato zu Venedig die entsprechenden Urkunden durchstudirt und theilte mir daraus zahlreiche Ergänzungen zu Cérésole mit.

[2]) Nach freundlicher Mittheilung des Herrn Regierungsrathes Professors Jos. Wastler in Graz, der auf meine Bitte die Acten des

diesen befinden sich der schon mehrmals erwähnte Hendrick de Clerck (Urtheil des Paris), ein Arcimboldo, Marten de Vos.

Die zurückgezogenen Bilder, nur zum kleinsten Theil in Wien aufgestellt, sind im alten Verzeichnisse allerlei klingenden Namen zugewiesen. Das Bildniss der Infantin Maria Theresia von Velasquez, jetzt in die kaiserliche Galerie aufgenommen, scheint das Hauptstück gewesen zu sein. Ausserdem findet man Namen wie Tintoretto, Bassano, Guercino, A. Carracci, Bonifazio, F. Pourbus, L. v. Valckenborch, R. Savery, Floris, Standart (Van Bloemen), D. Seghers, Cranach, Hartmann, Janneck.

1846 wurde Luini's Hieronymus-Bild aus Mailand erworben (hierzu Engerth III, S. 316 ff.).

1850 kam S. de Vlieger's Marine aus der Sammlung Eyb ins Belvedere (Engerth III, S. 318).

1857 wurde M. Zoppo's Grablegung aus der Galerie Adamovich erworben (Engerth III, S. 326).

1858 erschien wieder ein neuer gedruckter Katalog. Erasmus Engert (geboren 1796, seit 1843 Custos im Belvedere) war 1857 Director geworden. Sein Vorwort zum „kurzgefassten Verzeichniss der k. k. Gemäldegallerie" trägt das Datum 21. August 1858. Die geschichtlichen Angaben, die Engert bot, waren höchst dürftig. Beschreibungen wurden ganz überflüssig befunden; die modernen Bilder fanden keine Berücksichtigung, und doch hatte das Heft über die immer beliebter werdende Galerie guten Absatz, so dass 1864 eine zweite ziemlich unveränderte Auflage folgte. 1865 erschien der „Catalog der Gemälde moderner Schule, welche zur kais.

Grazer Landhauses in dieser Angelegenheit eingesehen hat. Ich hoffe, im II. Bande Raum zu finden, die vollständigen Listen mitzutheilen.

und kön. Gemäldegallerie im Belvedere zu Wien gehören" als „Anhang zum Hauptkatalog". Dieses Heftchen, das zunächst fast dieselben Bilder verzeichnet, die schon in Krafft's Katalog vorkommen (1837), erschien späterhin in mehreren veränderten Auflagen, die alle das Gemeinsame haben, dass sie ganz unzureichend waren. Das Verzeichniss der alten Bilder erhielt in der dritten Auflage von 1860 eine wesentliche Bereicherung durch eine Einleitung „Zur Geschichte der k. k. Galerie" von W. Wymetal, einem sonst wenig bekannten, aber wohl unterrichteten Wiener Kunstfreunde, der vorher auch Vorträge über die Galerie abgehalten hatte.[1]) Ueberhaupt war die Er. Engert'sche Periode trotz des mangelhaften Kataloges eine Zeit wissenschaftlicher Thätigkeit in der Galerie. Waagen's erneuerte Studien daselbst fallen in Engert's Zeit. Eitelberger beschäftigte sich eingehend mit der kaiserlichen Gemäldesammlung, begann mit der Herausgabe des grossen kritischen Kataloges von A. Krafft und hielt Vorträge über die Belvederegalerie.[2]) Mündler war zu Erasmus Engert's Zeiten in Wien, und die ganze Reihe der Kunsthistoriker aus der unmittelbar nachfolgenden Generation verkehrte damals im Belvedere, wo schüch-

---

[1]) Meines Wissens war er auch Mitarbeiter der Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst. Zu Anfang der Sechzigerjahre hielt v. Wymetal für die Schüler des akademischen Gymnasiums in Wien unentgeltliche Vorlesungen über die berühmtesten Bilder im Belvedere (Ilg'sche Notiz).

[2]) Vgl. den ersten und einzigen Band: „Historisch-kritischer Katalog der k. k. Gemälde-Galerie". Von Albr. Krafft, nach dessen Tode herausgegeben von R. E. v. E. Wien 1854, und Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines, VII, S. X, wo Eitelberger's Vorträge vom „November 1860 bis Februar 1861" erwähnt werden.

terne Versuche von Neutaufen gemacht wurden. Der „Meister vom Tode der Maria" wurde damals in Wien bekannt. Uebrigens war Engert mehr empirischer Kenner als Gelehrter. Seine Restaurirtechnik war weit und breit bekannt und wurde sehr gerühmt, was uns heute nicht hindern kann, das von ihm beliebte Austupfen der Bilder für vollkommen veraltet zu erklären. Im Wesentlichen war es doch nur ein heimtückisches, wenig auffallendes Bilderverderben. Was man aber Engerten zu grossem Verdienste anrechnen muss, ist seine Copie nach der Untermalung der Kirschenmadonna von Tizian. Auch die Uebertragung dieses Bildes selbst auf neuen Grund, bei welcher die Rückseite der Untermalung zum Vorschein kommen musste, ist durch Engert sehr sorgfältig ausgeführt worden. Wir hören noch davon bei Gelegenheit des Rundganges durch die Galerie. In die Engert'sche Periode gehört auch die Gründung einer kaiserlichen Restaurirschule. Der Gedanke dazu scheint übrigens dem Oberstkämmerer Folliot de Crenneville anzugehören. Die Ausführung desselben fällt ins Jahr 1867. Vorher sind noch andere Vorkommnisse zu besprechen.

1860 auf 1861. Acht Bilder aus dem Vorrath kamen an den Kunstverein nach Linz a. d. Donau behufs der Bildung einer Landesgalerie. Drei davon wurden 1874 wieder zurückgestellt (vgl. die „Geschichtliche Einleitung" zum „Katalog der oberösterreichischen Landesgalerie in Linz a. D.").

1865. Ankauf der kleinen heiligen Familie von Schongauer aus der Sammlung J. D. Boehm.

1866 und 1867 erschienen die zwei Bände von G. F. Waagen's Buch, „Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien". Waagen, der bekannte Berliner Kunstgelehrte, hatte sich verhältnissmässig gründliche Kenntnisse von dem damaligen

Bilderbestande in Wien verschafft. Seine vielen Kunstreisen erhielten seinen Blick stets frisch, und mit einem ungewöhnlich verlässlichen Gedächtniss verglich er in wenigen Minuten mehr, als damals irgend ein anderer Bilderfreund bei mühevollem tagelangen Suchen finden konnte. Waagen war schon 1822 und 1839 in Wien gewesen, also zu den Zeiten Rebell's und der beiden Krafft. 1860 überprüfte er das ganze früher gesammelte Material, wobei er mit Engert in Berührung kam. Waagen's Reisen nach Russland in den Jahren 1861 und 1862 unterbrachen den Abschluss der Arbeit, so dass bei der stark hinausgeschobenen endlichen Veröffentlichung im Jahre 1866/67 noch Otto Mündler und Alfred Woltmann insofern mithelfen mussten, als sie ihre Urtheile, besonders über die neuen Erwerbungen der Wiener Sammlungen zur Verfügung stellten. Durch Waagen ist seit Mechel's Zeiten zum erstenmale wieder eine wissenschaftliche Durchsicht der Galerie geschehen. Er wurde, wie er selbst gern anerkannte, von allen Seiten gefördert und konnte seinem Capitel über die kaiserliche Galerie eine knappe Geschichte der Sammlung voranstellen, die freilich kaum etwas enthielt, was in Wien nicht schon bekannt gewesen wäre. 1854, 1864 und 1865 (wir wissen das schon aus den einleitenden Bemerkungen, S. 94) waren ja mehrere Arbeiten Anton v. Perger's erschienen, welche die wichtigsten Grundsteine für den Bau einer Galeriegeschichte zusammengetragen hatten. Der Hauptwerth des Waagen'schen Buches liegt in den stilkritischen Erörterungen, in dem Versuch einer neuen Namengebung und in seinen Mittheilungen über die Wiener Privatgalerien. Wenngleich nach erneuerter wiederholter Ueberprüfung der Diagnosen Waagen's nur die wenigsten davon sich als haltbar erwiesen haben, so ist doch damals der Anstoss dazu

geschehen, nicht alles kritiklos hinzunehmen, was in den Katalogen gedruckt stand. Auch scheint ein Hinweis auf die fürchterliche Bilderwäsche durch Rebell gute Früchte getragen zu haben.[1]) Denn dieser Ausfall ist vermuthlich die Veranlassung dazu geworden, dass der damalige Oberstkämmerer Graf Folliot de Crenneville einen Plan zur Errichtung einer kaiserlichen Restaurirschule entwarf. In einem Decret vom 11. October 1867 wurde Eras. Engert zur Abgabe eines Gutachtens über diese Angelegenheit aufgefordert. Engert überreichte das Verlangte gegen Ende October, und kaum zwei Wochen später wurde die Errichtung der Restauriranstalt genehmigt.[2]) Bald darauf, am 21. November desselben Jahres, schlug Engert für die Restaurirschule folgende Sti-

[1]) Die vornehmsten Kunstdenkmäler Wiens, S. 30. — Als Schriften über die Galerie, die während des besprochenen Zeitraumes erschienen sind, nenne ich für 1841 den kurzen historischen Abschnitt in der neuen Auflage von Gault de Saint Germain's Guide des amateurs de tableaux (Bd. II, S. 292), für 1846 den Abschnitt in Realis „Curiositäten und Memorabilienlexikon von Wien", für 1847 den Almanach „Libussa" (S. 413). 1850 erschienen Schlager's Materialien, die oben so oft benützt worden sind. 1856 „Wiens Kunstsachen" (S. 46 ff.), 1858 Herm. Alex. Müller, Museen und Kunstwerke Deutschlands (II, S. 345 ff.), 1863 Lotz, Kunsttopographie von Deutschland, II, S. 565 ff. Die Studien Ant. v. Perger's aus den Sechzigerjahren wurden oben genannt (S. 94), desgleichen Waagen's Buch. Im Allgemeinen sei hier auf die ersten Jahrgänge der Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst hingewiesen. 1865 erschien Betty Paoli's (E. Glück's) „Wiens Gemäldegalerien in ihrer kunsthistorischen Bedeutung". 1867 A. Lavice, „Revue des Musées d'Allemagne", S. 326 bis 446. 1867 Fr. Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei passim. 1868 Bucher und Weiss, „Das heutige Wien" (S. 118 ff.). 1868/69 Karl Grün, „Glückliches Wien".

[2]) Nach den Acten des Oberstkämmereramtes. Vgl. auch Lützow's Kunstchronik, VII, S. 281 ff.

pendisten vor: Carl Schellein, Friedrich Staudinger, Franz Woska. Um jene Zeit wurden auch die „Normalien" für die neu gegründete Anstalt festgestellt. Manches darin erscheint uns heute veraltet, z. B. Engert's Anschauung, die Restauratoren sollten als ausübende Maler ihrer „productiven Thätigkeit" durch das Restauriren nicht entzogen werden. Der heutige Bilderfreund denkt anders; er freut sich, wenn der Restaurator nur recht wenig productiver Künstler ist. Angenehm berührt wird man durch Engert's Betonung der Kennerschaft beim Restaurator. Er verlangt, dass sich die Schüler der Restaurirschule stets um Kennerschaft zu bemühen hätten und sich fortwährend um die Technik der alten Meister bekümmern mögen. Neben Engert, dem Vorstand, waren für die erste Einrichtung der Restaurirschule auch die Custoden Franz Eybl und Wilhelm Rieder beigezogen. Im Ganzen war es jedenfalls ein bedeutungsvoller Schritt vorwärts, der hier geschehen war, auch wenn Engert's Restaurirtechnik gewiss nicht als unanfechtbar gelten kann. Zum mindesten hatte sich einmal ein deutlicher Widerspruch gegen leichtfertiges Verwüsten geäussert, wie ein solches in früheren Zeiten den Werth der Galerie mehrmals verringert hatte. Es ist nicht meine Absicht, die Geschichte der kaiserlichen Restauriranstalt bis auf den heutigen Tag weiter zu erzählen. Wäre es doch sehr misslich, den in Wien so unbedingt anerkannten, erst vor wenigen Jahren verstorbenen Schellein in seiner Restaurirthätigkeit kritisch zu zerfasern oder in die hermetisch abgeschlossene Hexenküche des neuen Hofmuseums auf allerlei Umwegen Licht einfallen zu lassen. Bei Schellein, wie in der Restauriranstalt des neuen Hofmuseums sind zwar so viele Leute aus- und eingegangen, denen keinerlei Schweigen über das Gesehene auferlegt war, dass man genug weiss, um

sich ein Urtheil bilden zu können. Indes möchte ich es bei den allgemeinsten Andeutungen bewenden lassen.

Erwähnenswerth ist aus der Erasmus Engert'schen Periode noch die neuerliche Inventarisirung der Vorräthe in den Jahren 1868 bis 1870.[1])

Erasmus Engert starb am 13. April 1871. Sein Nachfolger in der Galerieleitung war Eduard v. Engerth, nur dem Namen nach verwandt mit Erasmus, von dem er sich übrigens auch durch die Schreibung des Namens unterscheidet.[2]) Das Directorat des jüngeren Engerth ist ziemlich reich an Ereignissen. Zunächst bekümmern wir uns um die Bereicherung der Galerie und um die Abgabe eines Geschenkes in diesem Zeitabschnitte, woran sofort einige Bemerkungen über die jüngsten Jahre angeschlossen werden.

1872 wurde die weit berühmte Galerie Gsell versteigert. Bei dieser Gelegenheit kam der Benozzo Gozzoli und die Sägemühle des A. v. Everdingen in die Galerie. In demselben Jahre machte der Hofjuwelier v. Klinkosch ein allegorisches Bild von Vincenz Fischer dem Belvedere zum Geschenk.

---

[1]) Hierzu Lützow's Kunstchronik, VI, S. 167 f. Ed. v. Engerth's Katalog, Bd. I, Vorwort, und Wiener Zeitung vom 12. März 1893 (Feuilleton).

[2]) Eine kurze Biographie des älteren Engert findet sich im Vorwort zum Katalog seiner Kunstsammlung, welche noch 1871 bald nach seinem Tode versteigert wurde. Er. Engert (späterhin auch E. v. Engert) war 1796 geboren, seit 1843 Custos, seit 1857 Director in der Belvederegalerie. Siehe auch Const. v. Wurzbach's biographisches Lexikon und C. v. Lützow's Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, S. 86, 106. — Von Ed. v. Engerth handelten viele Nekrologe im Jahre 1897. Vgl. auch den „Wiener Almanach" (herausgegeben von H. Bohrmann und Jacques Jäger) 1898, S. 331.

1875 wurde ein Kremser Schmidt, 1877 ein Wagenschön, 1878 wieder ein Kremser Schmidt erworben. Sie sind alle in der heutigen Galerie zu finden.

Lützow's Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien (S. 130) berichtet, dass um jene Zeit 38 moderne Bilder, die aus Staatsmitteln gekauft worden waren, vorübergehend im Belvedere ausgestellt wurden. Bald gelangten sie ins neue Akademiegebäude am Schillerplatz.

1882 wurde ein Altomonte angekauft.

1884 kaufte man vom Restaurator Jos. Prem die Skizze von Solimena zu dem Stallburgbilde mit Karl VI., dem das Galerieinventar überreicht wird.

1885 gelangte jenes grosse Bild von Anton Hickel als kaiserliches Geschenk nach London, das eine Parlamentsitzung des britischen Unterhauses darstellt und das vermuthlich 1809 für Berthier's Sommerwohnung angeschafft worden ist. Englische und österreichische Zeitungen um die Mitte des Juli 1885 besprachen das interessante Bild und die Schenkung.

Bei der Versteigerung der Galerie Artaria 1886 wurde das Triptychon des Gerard David gekauft. In demselben Jahre kam der angebliche B. Beham (neu 1432) aus England.

1889 fällt der Ankauf zweier Werke des D. Gran (neu Nr. 1554 und 1557), eines Sambach und eines Ant. Pellegrini. — 1894 Ankauf eines Bildes von Karel van Mander, 1895 der eines A. Mirou.

Zwischen durch sind auch eine Menge moderner Bilder angekauft worden. Auf die Erwerbungszeit der letzteren gehe ich nicht näher ein. Dies überlasse ich den Herausgebern der Kataloge für die moderne Abtheilung des Hofmuseums, die wohl bei einer nächsten Auflage auch diesen Punkt be-

rücksichtigen werden müssen. Ganz im Allgemeinen lässt sich sagen, dass die meisten modernen Bilder der Wiener Galerie nicht allzu lange nach der jedesmaligen Entstehungszeit der einzelnen Stücke angekauft worden sind. Ausnahmen werden gern zugegeben, z. B. bei dem Bilde von J. A. Koch, bei einigen Waldmüllers Danhausers, bei dem grossen Gemälde von Makart, die erst einige Zeit nach dem Tode ihrer Schöpfer angekauft oder als Geschenke eingereiht worden sind.

Viel bedeutungsvoller als diese Ankäufe ist jedenfalls die neuerliche Ordnung und Katalogisirung der Galerie, mit der Ed. v. Engerth betraut wurde, endlich die Uebersiedelung ins neue Hofmuseum. Der Bau desselben wurde 1872 begonnen und Engerth bemühte sich schon beizeiten, nach den Bauplänen sich einen Begriff davon zu bilden, wie der reiche Gemäldebesitz, der nun wieder zu einem grossen Ganzen vereinigt werden sollte, in den neuen Räumlichkeiten zu vertheilen sei. Grossen Werth legte er auf die Bekanntmachung der Vermayen'schen Cartons, wie denn auch die Aufstellung der Peeter Snayers'schen Schlachtenbilder und vieler Stücke aus dem Vorrath genug zu denken und zu schaffen gab. Privatim und öffentlich wurde die Angelegenheit lebhaft erörtert.[1]) Wieder erfolgte in verschiedenen Absätzen ein Heranziehen versprengter Bilder aus den Provinzen. Engerth war bemüht, sich zuerst eine gründ-

[1]) Vgl. Mittheilungen des österreichischen Museums für Kunst und Industrie, V. Bd., S. 346, Engerth über die bevorstehende Katalogisirung und Neuaufstellung der Galerie. Hierzu auch Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines 1875, über Engerth's Vortrag vom 19. März. Auch Lützow's Kunstchronik, III, S. 55 ff. Zur Galerieliteratur aus dieser Periode: K. Weiss, „Topographie der Stadt Wien", 1876, S. 127.

liche Uebersicht über das Vorhandene zu verschaffen und dann einen ausführlichen Katalog zusammenzustellen. Mit der Jahreszahl 1882 erschien der erste Band über die Italiener, der besonders mit Hilfe des bekannten italienischen Doppelgestirns Crowe und Cavalcaselle ausgearbeitet worden war. Die geschichtliche Einleitung war stellenweise verfehlt, in den Diagnosen gab es etliche auffallende Missgriffe; die Beschreibungen waren zu weitschweifig und hoben das Wesentliche nicht genug hervor. Bei alledem war der Band als geordnete, im Ganzen gewissenhaft ausgeführte Uebersicht über das Vorhandene doch höchst willkommen. Die Wappen waren in zuverlässiger Weise (meines Wissens durch Grafen E. G. von Pettenegg) bestimmt worden. 1884 folgte der zweite, den Niederländern gewidmete Band. Hier hatte Bredius wesentlich mitgeholfen. 1886 erfolgte der Abschluss mit einem dritten Bande über die deutschen Bilder. Er brachte auch Regesten zur Galeriegeschichte und stellte die wichtigsten Verzeichnisse aus derselben zusammen, wie denn auch einige werthvolle Berichtigungen und Zusätze nicht zu übersehen sind.[1] Der Katalog war fertig. Der Plan der Aufstellung war ausgearbeitet, aber der Architekt des neuen Baues, Baron Hasenauer, zeigte sich noch lange nicht geneigt, den Bau seiner

[1]) Zu Engerth's Katalog vgl. unter anderem Neue Freie Presse, 1. Juli 1882 (Thausing gegen das Heranziehen fremder Kräfte durch Engerth. Thausing deutet auch in durchsichtiger Weise an, dass Baron Heider die stilistische Ueberarbeitung des ersten Katalogbandes übernommen hatte), die Deutsche Zeitung vom 12. und 21. Januar 1883 (Gegen Engerth's Behauptung einer Kunstkammer im Augustinergang und gegen Engerth's grosses Bild im Belvedere), ferner zahlreiche Wiener Tagesblätter aus der Zeit unmittelbar nach dem Erscheinen der einzelnen Katalogbände. 1887 Wiener Zeitung, Nr. 77, 78. Was sich auf einzelne Bilder bezieht, wird in den folgenden Capiteln benützt.

Bestimmung zu übergeben. Immer wieder hiess es, die Wände seien noch nicht trocken genug, um Bilder dort ohne Schaden anbringen zu können, obwohl 1881 das ganze Gebäude im Aeusseren vollendet war und seither nur im Inneren verziert und ausgestaltet wurde. Endlich, 1890 wurde das Belvedere dem Publicum verschlossen,[1]) und 1891, nachdem schon die Waffensammlung und manches andere neuaufgestellt war, kam auch eine Bildersendung nach der anderen aus dem Belvedere ins neue Heim der Galerie. Engerth stellte die Bilder nach seinem vorgefassten Plane auf, gerieth aber dabei in Widerspruch mit den Bedingungen, wie sie sich nach der Fertigstellung des neuen reichgeschmückten Kunstpalastes ergaben.[2]) Zudem machte sich bei Engerth der Einfluss des fortschreitenden Alters geltend, der ihn wohl auch daran hinderte, rasch den alten Plan umzustossen und einen neuen zu machen, der sich mehr an den thatsächlichen Anblick der neuen Innenräume als an ausgeschnittene Papierblätter und imaginäre Wände gehalten hätte. Kurz, die Auf-

[1]) Ferdinand von Saar hat damals ein Gedicht veröffentlicht „Belvedere in Wien", und zwar im Märzhefte der Zeitschrift „Moderne Dichtung".

[2]) Hierzu Gonse in der Gazette des beaux-arts, 1891, II, S. 392 ff. In den Wiener Tagesblättern vom October 1891 finden sich lange Artikel über die neue Aufstellung. Hier erwähne ich sogleich, dass späterhin, im März 1892, das Feuilleton der Wiener Zeitung eine Reihe von Artikeln „Zur Geschichte der kunsthistorischen Sammlungen" brachte, in denen auch von der Galerie gehandelt wurde (vgl. die Nummern vom 13., 15. bis 18. März, Nr. 60 bis 65). Zu beachten auch: Wiener Zeitung vom 21. October 1892, Feuilleton „Zum Jahrestage der Eröffnung des Kunsthistorischen Hofmuseums", ferner Fremdenblatt vom 19. October und 24. December 1892 (Hevesi und x). Grasberger's Buch erschien um jene Zeit, desgleichen Dr. A. Kronfeld, „Cicerone der Gemälde-Galerie in Wien".

stellung der Galerie misslang. Bei der Eröffnung, am 21. October 1891, überraschte freilich anfangs die Meisten der äusserliche Glanz der Galerieräume. Man freute sich, die Bilder, deren Anblick eine Zeit lang vergeblich begehrt worden war, nun wieder zu sehen. Man fand Vieles, das neu war. Diejenigen aber, die besonnen urtheilten und die Sachlage genauer kannten, fanden diese neue Aufstellung doch allzu ungeordnet und auch in anderer Beziehung unzweckmässig. Die Bedeutung der Bilder und die Plätze, die ihnen angewiesen waren, standen allzu oft in einem schreienden Missverhältniss.

Der „Führer durch die Gemälde-Galerie", der 1892 ausgegeben wurde, bewies, dass die Fortschritte der Kunstwissenschaft während der Jahre nach dem Erscheinen der drei Engerth'schen Katalogbände nur wenig Beachtung gefunden hatten. Im Wesentlichen war's nichts als ein Auszug aus Engerth's Katalog, und die meisten Missverständnisse des älteren Werkes kehrten hier wieder.[1])

Dann die viel erörterten theueren Rahmen des Ildefonsaltars von Rubens. Sie waren so aufdringlich, und die Reflexe der glänzend vergoldeten gewundenen dicken Säulen an den Seiten waren so störend, dass die Wirkung des Wunderwerkes dadurch in der unangenehmsten Weise beeinträchtigt wurde. Zudem konnte man mancherlei Lücken in den Bilderreihen gewahr werden, die leicht aus dem Vorrath auszufüllen gewesen wären. Ein öfficiöser Artikel[2]) musste zugestehen, dass „einige noch sehr interessante Objecte" nicht aufgestellt und

---

[1]) Auch Engerth's grosses Galeriewerk (Wien, J. Löwy) fügte kaum etwas Wesentliches zu den Angaben des grossen Kataloges hinzu.

[2]) Wiener Zeitung, 12. März 1893 (Nr. 59), „Die Depots der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien".

im Vorrath verborgen seien. Es waren anderwärts ungenaue Angaben über Entdeckungen in den Depots an die Oeffentlichkeit gedrungen.[1]) Man brachte als Entgegnung einige Ziffern zur allgemeinen Kenntniss, die aus Acten geschöpft waren; über den Werth der aufbewahrten Bilder konnte man mittheilen, was man wollte, da die Depots nicht zugänglich waren. Man ging einfach über den springenden Punkt hinweg. Dagegen war es nicht möglich, die Erkenntniss des Misslingens der neuen Aufstellung todzuschweigen, da sie nach und nach in allen kunstverständigen Kreisen nicht nur in Wien, sondern auch anderwärts Eingang fand. Man sah ein, dass dieser neueste „mitteleuropäische Scandal", wie ein übertreibendes Berliner Witzwort die neue Aufstellung nannte, nicht zur Ehre der Galerie gereiche.[2])

Eine gründliche Aenderung wurde beschlossen. Engerth ging in Pension. August Schäffer, der neue Director, unterstützt vom Kunsthistoriker Dr. Dollmayr, stellte der Reihe

[1]) Ich kann versichern, dass ich mit diesen Angaben nicht im mindesten in Verbindung stand, dass also ein Ausfall auf meine kleinen Entdeckungen an Bildern in der Ambrasersammlung, ein Ausfall, der den Schluss des erwähnten officiösen Artikels bildet, gänzlich seine Adresse verfehlt hat. Noch dazu ist dabei die komische Gedankenverwirrung unterlaufen, als sei es dasselbe, vom Vorhandensein eines Bildes Kenntniss zu haben und dasselbe auf einen bestimmten Meister zu beziehen oder irgend etwas neues an dem Bilde zu entdecken. Eine von mir eingesendete Berichtigung wurde zurückgewiesen.

[2]) Die Broschüre „Wie man die Wiener Galerie verdorben hat" von E. v. K. Wien, A. Bauer 1892, erörterte viele Fehler in der neuen Aufstellung. Auf eine Umgestaltung der niederländischen Abtheilung, namentlich auf einige genauere Benennungen zielte das Heft hin „Von den Niederländern in der kaiserlichen Gemäldesammlung zu Wien" (Kleine Galeriestudien, II. Folge, 2. Heft). Hierzu auch Kunstchronik, N. F. VII, Nr. 5, und Grazer „Tagespost", 1895, Nr. 278 f.

nach die ganze Galerie noch einmal neu auf. Dutzende von verborgenen Bildern kamen aus den Vorräthen in die Galerie, darunter auch Hauptbilder, wie die dreitheiligen Altärchen des Hieronymus Bosch. Ganze Reihen von Bassanos wurden zugänglich gemacht, zwei Vaccaros und einige Bilder, die aus dem unteren Belvedere herstammten. Die Anordnung der Galerie ist nunmehr eine ungleich übersichtlichere, zweckmässigere. Sie trägt den zahlreichen Wünschen Rechnung, die von vielen Seiten laut geworden waren. Man darf annehmen, dass eine gänzliche Umgestaltung der Galerie nicht so bald wieder nöthig sein wird, auch wenn Veränderungen an einzelnen Punkten vortheilhaft erscheinen mögen. Die neuesten „Führer durch die Gemäldegalerie", von 1894 der für die Italiener, von 1896 der für die Niederländer und Deutschen, sind im Allgemeinen gut gerathen. Ohne Zweifel bildet die zweite Neuaufstellung im Hofmuseum ein bedeutungsvolles Ereigniss in der Galeriegeschichte.

In den vorhergehenden Abschnitten ist skizzirt worden, auf welche Weise etwa man einen Ueberblick über die Entwickelung der Wiener Galerie gewinnen könnte. Von allen Seiten sahen wir Bilder herankommen, einzeln, in Paaren, zu Dutzenden und Hunderten. Alles zusammen sind es mehrere Tausende, die an unserem geistigen Auge vorübergezogen sind. Viele davon sind uns wieder entwischt. Zahlreiche Bilder, die im geschichtlichen Zusammenhang erwähnt werden mussten, sind längst oder unlängst fortgekommen. Die folgenden Blätter haben sich nunmehr mit dem zu beschäftigen, was noch da ist, beziehungsweise mit dem, was die kaiserliche Galerie heute enthält.

Italiener, Franzosen, Spanier.

Bei dem Gange, der uns durch die kaiserliche Galerie führt, folgen wir den Nummern des jetzigen Führers. In vielen Fällen wird auch noch die Nummer des grossen Engerth-schen Kataloges genannt (gekürzt als: E.). Die Ausdrücke links und rechts werden im Sinne des Beschauers gebraucht, wenn nicht einmal ausdrücklich von der rechten oder linken Seite einer dargestellten Person gesprochen wird. Auf Beschreibungen wurde nicht eingegangen. Ich gebe nur kurze Titel und wiederhole überhaupt nur so wenig als möglich von dem, was ohnedies in den leicht zugänglichen Katalogen gedruckt steht. Keinerlei Absicht einer Concurrenz. Vielmehr suchte ich nach Möglichkeit Ergänzungen beizubringen. Die Benennungen wurden fast ausnahmslos neuerlich überprüft, wobei sich, wie ich hoffe, manche brauchbare Neuigkeit ergab. Die Knappheit der ganzen Anlage zwingt nun freilich hie und da nur die Ergebnisse vergleichender Studien hinzusetzen, statt die ganzen stilkritischen Untersuchungen vor den Augen der Leser zu entwickeln. Manches von diesen Untersuchungen wird in Zeitschriften oder im zweiten Bande Platz finden.

1. Marco Basaiti: Die Berufung der Söhne des Zebedäus. Gemalte Umrahmung grau in Grau. Denselben Gegenstand in derselben Anordnung, aber ohne die Umrahmung bringt ein grosser Basaiti in der Accademia zu Venedig. Der Composition nach nahe damit verwandt ist auch eine ähnliche Darstellung von unbekannter schwacher Hand in der Pinakothek zu Padua. Indess scheint zwischen diesem Bilde und den Gemälden des Basaiti kein enger Schulzusammen-

hang zu bestehen. Das Wiener Bild, interessant durch die Signatur und durch die Jahreszahl 1515, ist auf dem Umwege über die Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm in die Wiener Galerie gekommen.[1]) Abbildung im Jahrbuch XII.

2 und 3. Giovanni Mansueti. 2. Die Heiligen Gerolamo und Francesco d'Assisi, 3. San Lorenzo und Sebastiano; zwischen Beiden ein Knabe. Beide Bilder kamen 1838 aus Venedig hierher.[2]) Mansueti, ein venezianischer Künstler der Carpaccio-

---

[1]) Was die erhaltenen Bilder des Basaiti betrifft, so sind sie bei verschiedenen Autoren zusammengestellt. Indess ist bald dies, bald jenes übersehen oder übergangen. Auch die bedeutungsvolle Inschrift auf dem Bilde bei den Frari ist eigentlich noch nirgends kritisch geprüft. An die Bilder, die dem Basaiti gewöhnlich zugeschrieben werden, möchte ich eine kleine, figurenreiche Anbetung durch die Magier im Museo Correr zu Venedig anreihen. Links sitzt die Madonna. Die anbetenden Könige nähern sich von rechts. Etwa 0·70 hoch und 0·42 breit. Ich behandle das Bild im Zusammenhange mit den venezianischen Sammlungen an anderer Stelle. — Von der leider furchtbar zugerichteten Madonna des Basaiti in der Harrach-Galerie zu Wien wird weiter unten die Rede sein. — Nach der Abbildung zu schliessen, ist eine Madonna, die im Kataloge der Collection Sedelmeyer von 1896 als Nr. 65 vorkommt, dem Basaiti mit Recht zugeschrieben. Abbildungen nach Basaiti in Fr. Zanotto's Pinacotheca veneta und bei Pecht, „Venedigs Kunstschätze". Neuestens gibt es viele Photos nach unserem Meister. Noch andere Abbildungen sind bei Krafft-Eitelberger (S. 5) und in Engerth's Katalog genannt. Zu beachten auch Reber's und Bayerdorfer's classischer Bilderschatz. An Literatur Boschini, „Carta del navegar pittoresco" 35 und 573, ungezählte Stellen in der Ortsliteratur Venedigs. Neuerlich Archivio storico dell' arte V, S. 227 und VIII, 402, Lützow's Kunstchronik, N. F., V. Jahrgang, Nr. 31, S. 505, Repertorium für Kunstwissenschaft XVII, S. 260; XVIII, S. 210; XIX, 265. Die Handbücher für Geschichte der italienischen Malerei werden hier nicht einzeln genannt.

[2]) Vgl. Victor Céresole, La verité etc. S. 89 f. Abbildung in dem Hefte Zur Methodik und Psychologie des Gemäldebestimmens, S. 66.

nesken Richtung, wird gewöhnlich von oben herab betrachtet. In der That fällt er neben den Spitzen der venezianischen Renaissance etwas ab. Hie und da ist er jedoch von prächtiger Phantasie, wie z. B. auf den Bildern in San Martino zu Burano, die in der Literatur meist als Werke des Giambellin verzeichnet stehen.[1]) Auch die eigenartig componirte Ankunft der Könige und Anbetung durch die Hirten im Museo civico zu Verona muss man als gute Leistung gelten lassen, die unseren Meister diesmal in die Nähe des Gentile Bellini (und Vittore Carpaccio) rückt, eine Beobachtung, welche sich auch vor den Mansuetis in der Accademia zu Venedig ergibt.[2]) Die beiden Bilder, die wir vor uns haben, zeigen den Künstler von einer ungünstigen Seite. Er ist offenbar durch

---

(Der Kopf des Knaben auf dem Lorenzobilde.) Oben je ein bekanntes venezianisches Wappen, Barbaro und Loredan.

[1]) Dargestellt ist: 1. Die Flucht nach Aegypten mit vielen Thieren, 2. die Anbetung durch die Magier, 3. die Verlobung Mariens. Diese verhältnissmässig kleinen Bilder sind nicht signirt. Desgleichen weist das ziemlich gut erhaltene Martinsbild im Museo Correr keine Signatur auf.

[2]) Das Bild in Verona ist signirt „IOANNES DE MANSVETIS . P .". Ein wichtiges Bild ist auch der Hieronymus in einer Landschaft, Nr. 186 der Galerie Carrara zu Bergamo. Eine Madonna mit San Gerolamo in Verona (offenbar unter Giambellin's Einfluss) ist durch die netten Bäume des Hintergrundes auffallend. Bisher unbestimmte kleine venezianische Madonnenbilder mögen gelegentlich von Mansueti herrühren. Sein Name wurde bei einer Carpaccionesken Madonna mit Heiligen in der Karlsruher Galerie genannt. In diesem Falle ist auch noch die Probe auf Lazaro Sebastiani zu machen. Ein Breitbild (circa 1·30) mit einem knieenden Hieronymus, das ich 1893 im South-Kensington-Museum gesehen habe, schien mir in die Nähe des Mansueti zu gehören. Ich spreche nochmals von Mansueti im Abschnitte über die Liechtenstein-Galerie.

die Bestellung gebunden, in freierer Entfaltung seiner Fähigkeiten gehemmt gewesen.

4. Giovanni Bellini: Die Taufe Christi. Eine Bilderleiche, an der zufälliger Weise die Signatur das best erhaltene Stück ist. Alles Uebrige war furchtbar verrieben und verputzt, als ich es vor Jahren in der Restaurirschule sah. Seither ist es salonfähig zugerichtet worden. Von irgend welcher grossen Bedeutung für das Studium Bellini's kann also nicht die Rede sein. Die Inschrift auf dem Cartellino ist so, wie man sie auf guten eigenhändigen Werken Bellini's findet. Umsomehr bedauern wir, dass dem Bilde ein so hartes Schicksal geworden ist, seitdem es in San Giovanni del Tempio (S. G. dei Furlani) in Venedig von Boschini gesehen worden ist. 1838 kam es schon in üblem Zustande aus Venedig nach Wien.[1])

5. Schule des Antonello da Messina. Trauernde Engel halten den Leichnam Christi. Vielfach als Werk des Antonello da Messina hingenommen, obwohl es, mit sicheren Werken des Meisters verglichen, sich als roh und schwach erweist. Neuerlich hat es Berenson als Werk eines Nach-

[1]) Hierzu Cérésole, La verité, S. 94. Als ein „sehr verdorbener aber echter Bellino" wird das Bild erwähnt in Lützow's Kunstchronik von 1867 (III), S. 57. An Giov. Morelli's Erörterungen der Unterschriften auf Bellini'schen Bildern brauche ich hier wohl nur andeutungsweise zu erinnern. Auch nach Morelli's Gründen müsste die Signatur Vertrauen erwecken, da sie das erste L kleiner als das zweite zeigt. M. Boschini, „Le minere della pittura" 1664, S. 192 kennen das Bild. Der Hinweis im Galerieführer, als ob auch Francesco Sansovino das Bild in San Giovanni del Tempio gesehen hätte, ist unrichtig. Wickhoff's Erörterungen über diesen Bellini hängen gänzlich in der Luft. Dr. Gustav Ludwig's Archivforschungen bestätigten neuerdings die Herkunft des Bildes aus San Giovanni del Tempio.

ahmers hingestellt, da die Inschrift: MESANENSIS statt MESSANENSIS ungewöhnlich ist.[1]) Ich denke, man wird es als Werkstattbild laufen lassen können. Es scheint identisch zu sein mit dem Bilde, das als Antonello da Messina bei Boschini erwähnt wird, und zwar als Bestandtheil des Bilderschmuckes in der ultima Stanza dei Capi del Consiglio dei Dieci.[2]) Ja noch früher, bei Sansovino ist unser Bild genannt.[3]) Dass mit alledem die Urheberschaft des Antonello wirklich bewiesen wäre, kann Niemand behaupten. Sansovino und gar

---

1) Vgl. „Revue critique d'histoire et de littératur, receuil hebdomadaire" (Directeur A. Chuquet, Paris, Leroux), Jahrg. 29, No. 6, vom 11. Februar 1895. A. v. Wurzbach in Lützow's Kunstchronik, N. F., VIII, Nr. 19, stösst sich an dem ANTONIVS statt ANTONELLVS und will einen neuen Antonio da Messina neben dem bekannten Antonello in die Kunstgeschichte einführen. Man kann sich aber auch vorstellen, dass die Schüler nicht wagten, den Kosenamen statt des wirklichen zu schreiben.

2) Le minere della pittura (1665), S. 29: „Vi è poi anco nella detta stanza sopra il Tribunale Christo morto appoggiatto al Monumento, e sostenuto da alcuni Angeletti, di mano di Antonello da Messina, quello che introdusse il dipinger ad' oglio in Venezia." Abgebildet bei Rosini, Storia della pittura italiana III zu S. 109 ff. Vgl. auch Zanotto, „Della pittura veneziana", S. 490. — Die Literatur über Antonello de Messina ist eine weitverzweigte. An der Hand des Artikels in Jul. Meyer's Künstlerlexikon (wo auch das Wiener Bild erwähnt ist) und mit Hilfe der Angaben bei Crowe und Cavalcaselle, sowie bei Morelli und in der Literatur über das Alter der Oelmalerei wird sich übrigens auch der Nichtfachmann über das Wesentliche unterichten können. Neuestens sehr beachtenswerth G. Gronau im Repertorium für Kunstwissenschaft XX, 347 ff.

3) Venezia . . descritta, 1581, F. 123 b: „Vi è . . un quadro con un Cristo morto sostenuto da due Angeli e lo fece Antonello da Messina." Siehe auch C. Ridolfi, Maraviglie dell' arte, 1648, I, S. 291. Bei Krafft-Eitelberger noch andere Literatur.

Ridolfi und Boschini lebten zu spät, um für Antonello da Messina als beglaubigende Zeugen gelten zu können.

Als das Bild 1807 aus Venedig nach Triest gebracht worden war, hat es um den Betrag von 160 fl. eine Restaurirung erlitten, deren Spuren noch jetzt (1898) sichtbar sind. 1808 kam es nach Wien.[1]) Gegen 1867 wird es von A. Lavice als „noirci" bezeichnet.

Im Museo Correr zu Venedig findet sich unter ganz fremdem Namen eine variirte alte Wiederholung des Wiener Bildes. Die auffallendsten Unterschiede beider Bilder bestehen in der Lage des rechten Armes und darin, dass im Bilde zu Venedig zwei Engel links und nur einer rechts vorkommen, wogegen das Bild vor uns einen links und zwei rechts aufweist. Lafenestre nimmt rundweg dieselbe Darstellung an, was nicht zutrifft („La peinture en Europe", Venise S. 252).

6. Monogrammist To C. Thronende Madonna mit Andreas und Georg. Das To C, jetzt nicht mehr aufzufinden, wird auf Boschini's Angabe hin[2]) als Monogramm dieser Tafel angenommen, die aus der Chiesa di San Severo in Venedig stammt. Diese von Engerth's Katalog genannte Herkunft ist durch Dr. G. Ludwig's Forschungen im Archivio di stato zu Venedig bestätigt worden. Daher lässt sich die Stelle bei Boschini wirklich ganz sicher auf unser Bild beziehen. Es

---

[1]) Vgl. hierzu Engerth III, S. 322 und 334 f. nach den Acten des Hofkammerarchivs in Wien. Siehe auch Engerth's I. Band und Krafft-Eitelberger, S. 2.

[2]) Le minere, S. 182 f., Sestier di Castello, San Severo: „Nella sagrestia una tavola ... con la B. Vergine e nostro Signore, e a basso S. Andrea e S. Giorgio. Il nome dell' Autore è segnato cosi To C maniera, che imita Gentil Bellino." Benützt auch in Gazette des beaux-arts 1893, I, 17 f.

ist 1838 aus Venedig nach Wien gekommen.[1]) Die bisherigen Benennungsversuche sind zweifellos mehr oder weniger missglückt. Engerth hatte das Bild ganz willkürlich als Vincenzo Catena in seinen grossen Katalog aufgenommen, und Berenson schreibt es etwas weniger gewaltsam, aber doch nicht ganz zutreffend dem Lazaro Sebastiani zu. Die Künstlerindividualität des Lazaro Sebastiani ist durch sichere Bilder so deutlich umschrieben, dass man sie mit dem vorliegenden Werke kaum in bestimmte Verbindung bringen dürfte, auch wenn man Boschini's Lesung des Monogrammes in den Wind schlagen wollte Ich will die Reihe der Unglücksfälle nicht durch eine neue Vermuthung vermehren und gehe über zu:

7. Vittore Carpaccio. Christus von Engeln angebetet. Hier sind wir wieder vor einem Bilde, dessen inschriftliche Beglaubigung und stilkritische Beurtheilung volle Sicherheit gewähren. Auch gehört der Meister, um den es sich hier handelt, zu den freundlichen Erscheinungen der venezianischen Kunst. Erfindungsreich, farbenfreudig, leicht schaffend und ohne Mühe ganze Cyklen entwerfend und ausführend, ist Vittore Carpaccio der allgemeine Liebling unter den späten Quattrocentisten Venedigs geworden. Wien ist so glücklich, mehrere Arbeiten des Carpaccio zu besitzen, auch jetzt noch, nachdem der Sax'sche Carpaccio an Paris verloren ist. Dasjenige Werk, das uns hier beschäftigen soll, ist darunter das best erhaltene; ein prächtiges Beispiel alter venezianischer Malerei auf feiner Leinwand. Ebenso in der Technik, wie in der Linienführung etwas alterthümlich. 1496 ist das inschriftlich angegebene Entstehungsjahr des Bildes, welch letzteres bekanntlich auch Car-

[1]) Cérésole, La vérité, S. 91. — Vermuthlich ist das Bild schon in dem dunklen Zustande hierher gekommen, in welchem es sich jetzt befindet. Ohne Zweifel war es ursprünglich bedeutend heller.

paccio's Namenszug aufweist.[1]) Die Herkunft des Bildes war bisher nur im Allgemeinen bekannt, insofern man wusste, es sei 1838 aus Venedig gekommen (Cérésole, S. 90 f.). Vor kurzem schrieb mir nun Dr. G. Ludwig aus Venedig, dass ihn ein glücklicher Fund im Staatsarchiv über die Herkunft dieses Bildes aus San Pietro Martire in Udine aufgeklärt habe.

8 und 11, Communion und Bestattung des heiligen Hieronymus, werden jetzt ohne Weiteres auf Carpaccio bezogen, was strenge genommen nicht recht angeht. Ich habe die Bilder vor der jüngsten Restaurirung ungefähr 1891 gesehen. Es sind Ruinen, die mich in den erhaltenen Theilen damals lebhaft an Lazaro Sebastiano erinnert haben. Neuerlich spricht auch Berenson diese Leinwanden demselben Meister zu. Indess sind sie als Werke des Lazaro Sebastiani ebenso wenig beglaubigt, wie als solche von Carpaccio. Wenn sie bei Ridolfi und Boschini auf Carpaccio bezogen werden, so kann das ja nicht als beweisendes Moment gelten. Beide Bilder kamen 1838 aus Venedig, und zwar aus der Scuola di San Gerolamo.[2])

9. Andrea da Murano. Grosses Bild. Mitten der Gekreuzigte, an den Seiten Maria und Johannes. Alles nach mittelalterlicher Ueberlieferung und Auffassung. Bedeutungsvoll durch die Signatur. Das Bild stammt aus Sant' Andrea

---

1) Ueber diese Inschrift und die Schreibung des Namens vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft XI, 317, und Kleine Galeriestudien I, S. 270.

2) Ridolfi, „Maraviglie" I, S. 28. M. Boschini's „Le minere" von 1664 und die riche minere von 1668 übersehen diese Bilder. — Die Literatur über Carpaccio ist überreich und kann auf mehreren Druckseiten nicht vollständig zusammengestellt werden. Ich verschiebe es auf andere Gelegenheit, sie vollständig auszunützen.

della Certosa auf der kleinen Insel bei Venedig (Engerth's Angabe, durch G. Ludwig bestätigt).

10. Bartolomeo Vivarini. Sant' Ambrogio und andere Heilige. Altarbild. Aus der Genossenschaft der Tagliapietre. Kam 1838 aus Venedig nach Wien. Die angegebene Herkunft aus der Scuola der Tagliapietre erklärt die knieenden Stifterfiguren, die also Mitglieder der Bruderschaft der Steinbildhauer sind. Die Inschriften nennen den Maler,[1]) ferner einen Bildschnitzer, der den Rahmen gefertigt haben dürfte (Jacobus de Faencie), der wohl zu den Confratelli der Genossenschaft gehörte und hier gelegentlich in Holz statt in Stein gearbeitet hat. Endlich sind auch in weniger gut erhaltener Schrift einige der dargestellten Heiligen genannt.[2]) Als willkommene Beigabe wird die Jahreszahl 1477 anerkannt. Die Umrahmung ist alt, aber stark ergänzt.

Bartolomeo Vivarini gehört zu den Hauptstützen der venezianischen Malerei des 15. Jahrhunderts. Eine Kraftnatur. In Venedig haben sich viele seiner Werke erhalten. Anderwärts, etwa in Rom, Bologna, Neapel, Paris, London, Berlin, Boston und hier in Wien gibt man sich mit Wenigerem zufrieden.[3]) Das Wiener Bild ist, dank der gewissenhaften alten Technik, trotz der Temperafarbe vortrefflich erhalten, besser als das Altarbild in S. Giovanni in Bragora

---

1) Die erste Hälfte von Vivarinus ist böse mitgenommen.

2) Mitten aus der Schrift fehlt ein ganzes Stück.

3) Das Bild in Boston kenne ich nur nach den Angaben im Repertorium für Kunstwissenschaft XI, S. 78. Eine Heiligenfigur im Schlosse zu Meiningen habe ich vor Jahren als Bart. Vivarini notirt (Goldgrund erneuert). — Die meisten Handbücher für Geschichte der Malerei, insbesondere die für italienische Malerei erwähnen oder beschreiben das Wiener Bild.

zu Venedig, das in der Entstehungszeit dem unserigen sehr nahe steht. Es ist 1478 gemalt. In dieselbe Periode gehört der Altar von 1474 bei den Frari und der von 1473 in Santa Maria Formosa zu Venedig. Eine Farbenzusammenstellung, die bei Bartolomeo Vivarini häufig ist und ihn von seinen Parallelmeistern, wie etwa Carlo Crivelli und Quirizio da Murano, unterscheidet, liegt in dem Nebeneinander eines hellen Kirschroths und eines etwas gebrochenen Ultramarinblaus. Das Roth scheint einen Pflanzenfarbstoff zu enthalten, da es an manchen Bildern ausgebleicht ist (z. B. an dem in der Neapeler Galerie). Das Wiener Altarwerk zeigt dieselbe Zusammenstellung.

Zweifellos um einige Jahrzehnte später geboren als Bartolomeo Vivarini ist Alvise Vivarini, auf dessen Bedeutung für die venezianische Kunst in jüngster Zeit durch B. Berenson aufmerksam gemacht worden ist.[1]) Ein zutreffendes Abwägen ist in solchen Fragen nicht leicht. Indess scheint es klar, dass Alvise Vivarini ein künstlerisch mächtiger Factor neben Giovanni Bellini war und dass seine Werkstatt auf die Späteren nachhaltig eingewirkt hat. Alvise Vivarini scheint rascher und kürzer gelebt zu haben, als Bartolomeo. Lebhaftere Natur spricht aus seinen Werken. Die Frage nach der Zeit seines Ablebens ist bisher nicht mit der nöthigen Kritik betrachtet worden. Indess scheint es, dass er 1503 gestorben ist. Neue Documente zu den Vivarinis bietet Pietro di Osvaldo Paoletti in der „Raccolta di documenti inediti".

12. Von diesem Alvise Vivarini besitzt die kaiserliche Galerie eine Madonna mit musicirenden Engeln. Als

[1]) Vgl. dessen Monographie über Lor. Lotto. In anderem Sinne äusserte sich G. Gronau im Repertorium für Kunstwissenschaft XVIII, S. 397 ff.

Jahr der Entstehung ist 1489 inschriftlich beglaubigt. Neben den grossen Altarwerken desselben Künstlers, die in Venedig zu sehen sind, erscheint dieses Bild wenig bedeutend, doch ist es immerhin eine sichere Probe Vivarinesker Kunst. Nach Engerth's Angabe kam dieses Bild 1805 nach Wien. Eitelberger-Krafft nennen 1802 als das Jahr der Einreihung in die Galerie, und zwar unter Hinweis auf die Allgemeine Kunstzeitung angeblich von 1803. Diese Quelle ist mir nicht zugänglich. 1803 wird wohl bei Eitelberger-Krafft statt 1805 verschrieben sein, denn unter den Ankäufen bis zum Mai 1805 steht das Bild des A. Vivarini nicht verzeichnet. (Siehe oben S. 267.)

13. Gegenwärtig nach Giov. Morelli dem Bissolo, früher mit Crowe und Cavalcaselle dem Giovanni Bellini zugeschrieben: Eine entkleidete Frau, welche ihr Haar ordnet. Die zwar alte, aber doch nicht echte Bellini-Signatur auf dem gefalteten Cartellino ist längst in ihrer Unzulänglichkeit durchschaut. Wer sonst aber ist der Meister? Bellini ist es thatsächlich nicht. Gerolamo da Santa Croce käme etwa in Frage. Wenn man gerade zahlreiche seiner Bilder gesehen hat, wird man intuitiv auf diesen Namen kommen. Eine methodische Studie über die Benennung des Bildes (das aus der Galerie Leopold Wilhelm stammt) liegt nicht vor und kann hier nicht nachgeholt werden. Das Bild ist oft reproducirt worden, neuerlich erst durch die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Von Bissolo hören wir weiter unten.

14. Die heilige Familie mit zwei Donatoren und deren Schutzheiligen. Vielleicht mit Recht dem Andrea Previtali zugeschrieben, früher Giovanni Bellini genannt. Mündler und Waagen traten gegen die Benennung Bellini auf und nannten

Andrea Previtali.[1]) Andere schlossen sich an.[2]) Aus der Form der Falten und aus der des Buches, das auf dem Bilde vorkommt, glaubte ich auf Vincenzo Catena schliessen zu können, indess stehen diesen Analogien wieder die Baumformen entgegen, die mehr zu Previtali's Gunsten sprechen.[3])

15. Gar nicht glücklich als Bissolo: Darstellung Christi im Tempel. Die Benennung Bissolo mag dadurch veranlasst sein, dass sich dieselbe Darstellung in der Accademia zu Venedig mit der alten und echten Signatur FRANCISCVS. BISSOLVS findet. Indess ist der Stilcharakter dort ein anderer als hier, wo man unschwer die dreieckigen Falten des Vincenzo Catena, sein Blau, seine Schillerfarben wieder erkennt. Ein anderes Exemplar derselben Darstellung im Tempel steht dem Giovanni Bellini sehr nahe. Es ist eines im Museum zu Verona und hat eine Signatur IOANNES BELLINVS, welche freilich nicht von Bellini's eigener Hand herstammen dürfte. Derlei Bilder mit kleinen Varianten gibt es auch noch in San Zaccaria zu Venedig im Museo Correr ebendort, im Museo civico zu Padua, in Berlin, Innsbruck und an anderen Orten.[4]) In Padua kommt die besprochene Darstellung zweimal vor,

---

[1]) Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien I, S. 49, Nr. 65, wo auch Mündler's Ansicht mitgetheilt wird.

[2]) Vgl. Gazette des beaux-arts 1893 und die Bemerkungen im Galerieführer von 1894.

[3]) Die Frage nach der Unterscheidung des Andrea Cordeliaghi von Andrea Previtali, die von Zeit zu Zeit immer wieder auftaucht, lasse ich hier ausser Spiel.

[4]) Vgl. hierzu Crowe und Cavalcaselle: history of painting in North Italy I, 149 ff. und Zahn's Jahrbücher für Kunstwissenschaft IV, S. 145 f. Eine Lithographie nach dem Bilde in Verona findet sich in der „Descrizione dei dipinti raccolti dal Dr. C. Bernasconi" (1851). Die meisten der erwähnten Exemplare sind photographirt.

einmal gross mit der Signatur VINCENTIVS DE TARVIXIO, die wohl auf Catena zu deuten ist, ein zweitesmal kleiner mit einigen Varianten. Auch die Madonna allein, aus diesem Bilde copirt, findet sich in der Paduaner Galerie.[1])

16. Giorgione: Die drei Philosophen. Viel umstrittenes Bild, was die Deutung der drei Figuren angeht. Als Giorgione bestens beglaubigt durch die Stimme des Anonimo Morelliano aus dem Jahre 1525, welche auch mittheilt, dass Sebastiano del Piombo das Gemälde fertig gemalt hat.[2]) Was hat nun der Maler, dessen Bilder in ihrer Darstellung nicht selten etwas ungewöhnlich sind, mit den drei Figuren gemeint? Der Altersunterschied dieser drei Männer ist auffallend. Dies hindert mich, sie als die biblischen drei Magier aus dem Morgenlande zu nehmen, was sonst eine bequeme Erklärung wäre. Derselbe Umstand veranlasst Janitschek, in diesen Figuren die Allegorie dreier Lebensalter der Wissenschaft zu vermuthen, und zwar im Greise eine Verkörperung der antiken Philosophie, im reifen Manne eine Anspielung auf die philosophische Wissenschaft des Mittelalters und im

---

1) Die Annahme einer Identität des Vincenzo Catena und Vincenzo de Tarvixio ist in jüngster Zeit bestritten worden. Ich will die Entwicklung dieser Angelegenheit abwarten. Die Tafel des Vincenzo de Tarvixio findet sich abgebildet in meinem Handbuche der Gemäldekunde, wo auch die meisten erwähnenswerthen Exemplare dieser Darstellung im Tempel genannt sind (S. 163). — Bezüglich des Francesco Bissolo vgl. neben den bekannten Büchern und der venezianischen Ortsliteratur Repertorium für Kunstwissenschaft XVIII, 211, Gazette des beaux-arts 1895, I, 262, neuerlich auch die „Annales" des Franzens-Museums in Brünn von 1897 (Bd. II, 88 f.) und Charle L. Eastlake: Pictures in the National Gallery.

2) Vgl. Frimmel, „Der Anonimo Morelliano", Wien, Graeser 1888, S. 86.

Jünglinge eine Allegorie der jungen Forschung.[1]) Bei Anderen heisst das Bild: Die drei Astrologen, auch die Mathematiker, die Feldmesser. Eine etwas gezwungene Erklärung ist die nach dem VIII. Buche der Aeneïde, wonach die Dargestellten Aeneas, Euander und Pallas sein sollen.[2]) Könnte sich wohl die Erinnerung an diese Darstellung so ungemein rasch verwischt haben in der kurzen Spanne Zeit von etwa 1510 oder 1511, damals dürfte das Bild entstanden sein, bis 1525, als der Anonimo die Nachricht über das Bild niederschrieb? Und der Anonimo sagt gar nichts von Virgil's Aeneis, nichts von König Euander oder Pallas oder Aeneas, sondern spricht einfach von den „... tre Filosofi nel paese ...".

Wo unser Bild stak zwischen 1525 und der Zeit, als es in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm auftaucht, ist unklar. Späterhin lässt sich sein Schicksal in befriedigender Weise überblicken.[3])

17. Sebastiano del Piombo's Bildniss des Cardinals Pucci. Ein Nachweis in alten Inventaren so gut wie unmöglich. Deshalb Unklarheit über die Provenienz. 1893 für die Gazette des beaux-arts nachgebildet.

---

1) Vgl. den Text zu Lützow's grossem Belvederewerke.

2) Vertreten von F. Wickhoff in der „Gazette des beaux-arts" 1893, im Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen XVI, S. 34 ff. und auch bei Grasberger, „Die Gemäldesammlung im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien", S. 16.

3) Zu den drei Philosophen ist auch nachzulesen Krafft-Eitelberger, S. 12 ff. Die ältere Literatur über den berühmten Venezianer muss ich hier übergehen, um nur auf die neuen Erscheinungen in aller Kürze hinzuweisen: Archivio veneto 1894, Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen 1895, S. 34 ff., Archivio storico dell' arte 1895, S. 416, Repertorium für Kunstwissenschaft XIX, S. 82 f. und 166 f., Frimmel, „Gemalte Galerien", 2. Aufl., S. 14, 36, 38.

18. Dem Giacomo Bello zugeschrieben: Christus zwischen vier Heiligen. Grosses Breitbild, ziemlich alterthümlich, aber dennoch vermuthlich im 16. Jahrhundert gemalt. Boschini erwähnt es als Wandschmuck des Magistrato de Camerlenghi, jenes prächtigen Renaissancepalastes, der noch jetzt, anderen Zwecken dienend, eine der Hauptzierden der Umgebung des Rialto bildet.[1]) 1838 kam das Bild aus Venedig nach Wien, wo es bis zur Neuaufstellung der Galerie im Hofmuseum nicht zugänglich war. Unter Ed. v. Engerth's Directorium sah ich das Gemälde vorübergehend, schlecht beleuchtet in den Vorrathsräumen. Die Inschrift wurde rasch gelesen. Musse zum Studium war mir nicht vergönnt, und so verband ich das Bild im Gedächtnisse mit dem Cernoto in der Wiener Akademie und einem damals verschollen geglaubten, nur durch Abbildung bekannten Gegenstück, welches dieselbe Inschrift trägt, wie das grosse Breitbild, das dem Bello zugeschrieben wird. In einer Nachtragsnotiz zu einem Artikel über die Wiener Akademie wurde diese Combination vorsichtig angedeutet.[2]) Nun halte ich freilich nicht mehr an der Benennung Cernoto für das grosse Breitbild der kaiserlichen Galerie fest. Damit sage ich aber noch nicht, dass mich die Benennung Bello überzeugt. Denn Boschini's Namengebung dürfte allerdings wohl der Ueberlieferung entsprochen haben, kann aber auch auf einem

---

[1]) Le minere (1664), S. 266 f.: „Il quadro sopra il Tribunale con il Redentore, San Pietro, San Paolo, S. Giovanni Battista, e San Marco con due angeletti, vno suona di liuto e l'altro di Violino, con vary vccelli in paese, è di mano di Giacomo Bello." (Ungefähr ebenso beschrieben noch 1797 in dem anonymen Trattato „Della pittura veneziana", Venedig, 8⁰. I, S. 298.

[2]) Repertorium für Kunstwissenschaft, XIV. Band.

Missverständnisse beruhen. Boschini hier als beweisend anzuführen, hiesse ungefähr dasselbe, als wollten wir die Notiz eines Topographen von 1800! als Beweis, als Zeugniss für die Urheberschaft eines kleinen seltenen Malers aus der Mitte des 17. Jahrhunderts anführen. Von 1500 bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, als Boschini schrieb, sind es ja ebenfalls 150 Jahre. Boschini nennt hier einen Maler, der sonst nirgends vorkommt. Man kennt zwar einen Marco Bello aus einem signirten Bilde in der städtischen Sammlung zu Rovigo,[1]) aber keinen Giacomo Bello. Sollte Boschini den Vornamen unrichtig angegeben haben, so wäre es so gut wie sicher, dass unser Bild nicht von (Marco) Bello ist. Denn dieser Marco Bello erweist sich als viel schwächer, als der Schöpfer des grossen Breitbildes hier in der Galerie. Die Hände sind noch viel schlechter gezeichnet als hier, und die Palette ist eine ärmere mit vorherrschendem Roth und Gelb. Im Ganzen bleibt noch immer die Möglichkeit offen, dass hier eine frühe Arbeit von Cernoto vorliegt, einem Künstler, der uns noch in der akademischen Galerie des Näheren beschäftigen soll.

119. Cima da Conegliano: Madonna und Heilige in einer Landschaft. Bedeutendes Werk des fruchtbaren Meisters. Auch durch die Signatur auf dem S-förmig gewundenen Cartellino beachtenswerth. Es stammt aus der ehemaligen Kirche Santa Chiara in Murano, kam später ins Depositorio

---

[1]) Vgl. Franc. Bartoli: „Le pitture sculture ed architetture ... di Rovigo" (1793), S. 193. Das Bild, eine Circumcision frei nach Bellini's bekannter Composition, war früher in der Sammlung Caslini zu Rovigo. Die alte Signatur (in Kapitalschrift) lautet: „Opus Marci Belli discipuli Joannis Bellini."

der Commenda di Malta in Venedig und 1816 nach Wien.[1]) Auf dünnem Kastanienholze und feinem weissen Grunde in Tempera ausgeführt. Cima's Eigenheiten sind in diesem Bilde auffallend ausgesprochen, seine grauen Schatten, die thurmschneckenartigen blonden Löckchen beim Christusknaben, die Vorliebe für sattes Gelb neben einem mitteltiefen Ultramarin. Auch der S-förmig gewundene Cartellino gehört zu Cima's Eigenthümlichkeiten, wenigstens in der Periode, der unser Bild angehört. So kommt er vor auf dem berühmten Bilde bei den Carmini in Venedig, auf dem Tobiasbilde der Brera, dem in San Giovanni in Bragora in Venedig und auf einem weiteren in der Accademia ebendort. Seine Bäumchen im Mittelgrunde haben eine charakteristische Bildung. Nicht selten erscheint auf seinen Bildern in der Ferne ein Castell, das dem von Conegliano nahe verwandt ist, oder eines, das den Bergschlössern in der Nähe von Conegliano ähnelt. So auch auf dem Bilde vor uns. Die befestigte Anhöhe links ist eine Art Reminiscenz an den Ausblick, den man von der Gebirgsseite her auf das Castell geniesst. Die Stadt hätte man sich hinter dem Castell in der Tiefe vorzustellen. Auf ein Pasticcio, eine zusammengestohlene Fälschung, in der die Madonna des Wiener Bildes vorkommt, machte G. Gronau in der Gazette des beaux-arts von 1895 (I, S. 258) aufmerksam. Das Wiener Bild ist reproducirt für dieselbe französische

---

[1]) So nach den freundlichen Mittheilungen G. Ludwig's aus dem Archivio di stato in Venedig. Boschini, „Le minere" (S. 546) beschreibt das Bild, das auch bei Monsignore Botteon und Dr. A. Aliprandi in den „Ricerche intorno alla vita e alle opere di Giambattista Cima" (Conegliano 1893) S. 119 f., Aufnahme gefunden hat. Abbildung im Jahrbuche XII.

Zeitschrift von 1893, ferner für Engerth's Galeriewerk und für Jahrbuch, Band XII.

20. Vincenzo Catena: Der Herr mit dem Buche. Halbfigur. Schon in der Brüsseler Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Teniers hat es auf seiner grossen gemalten Galerie dargestellt. Das auf dem Bilde dargestellte Buch, zu dem sich allerdings in der Periode, aus der das Bild stammt, genug Gegenstücke auffinden lassen, scheint ein Ateliergegenstand bei Giovanni Bellini und Vincenzo Catena gewesen zu sein. Wenigstens ist gerade diese Form von Beschlägen auf Bildern der genannten Meister am häufigsten, wogegen bei Anderen wieder andere Formen vorherrschen. Dies kann übrigens kein Erkennungszeichen sein. Das signirte Bildniss vor uns bietet in seiner Stoffbehandlung und seiner Färbung so viele Anhaltspunkte, dass man danach wohl andere Bilder bestimmen kann. Bei Nr. 15 oben konnte auf die einleuchtende Uebereinstimmung mit Catena hingewiesen werden.

21. Vielleicht alte Copie nach Giorgione: David mit dem Haupte des Goliath. Phillips lässt das Bild wohl mit Recht aus der Galerie König Karl's I. von England stammen. Mit Sicherheit lässt es sich freilich erst in Rosa's Katalog (I, S. 16, Nr. 8) auffinden. Schon Rosa weist bei diesem Bilde in allgemeinen Ausdrücken auf Vasari hin, was auch der neueste Führer wiederholt. E. 243.[1])

22. Männliches Bildniss von einem unbekannten oberitalienischen Meister, gewiss nicht von Jacopo de Barbari. In dem Hefte „Zur Psychologie und Methodik des Gemäldebestimmens" habe ich dieses Bild eingehend behandelt. Das Ergebniss der Untersuchung war das: Der Name Jacopo

---

[1]) Siehe oben S. 141. B. Berenson besprach dieses Bild in der Gazette des beaux-arts 1897, II, S. 267 f., wo es auch abgebildet ist.

de Barbari muss hier fallen gelassen werden; eine kleine Wahrscheinlichkeit spricht für Jacopo Francia; eine sichere Benennung ist heute unmöglich.[1])

23. Die Hirten an der Krippe. Von einem venezianischen Meister des 16. Jahrhunderts. Dürfte das Werk eines archaisirenden Malers sein, etwa des Domenico Chaprioli oder Caprioli, von dem eine alterthümelnde Anbetung durch die Hirten in der Pinacoteca communale zu Treviso mit dem Namen des Künstlers versehen ist. Eine Anbetung durch die Magier in London in der National Gallery (Nr. 1160 als Schüle des Giorgione) habe ich vor einigen Jahren auch auf diesen unselbstständigen Meister bezogen, dem auch einige Bildnisse zufallen.[2])

[1]) Jüngst besprach ein Artikel von G. Biscaro in der Zeitschrift „L'arte" (es ist die Fortsetzung des Archivio storico dell' arte) I, S. 139 ff., die Zuschreibung der Malereien am Onigodenkmal in Treviso an Jacopo de Barbari im Zusammenhange mit dem Wiener Bilde. Die Voraussetzungen Biscaro's sind zum Theile ganz irrig. Biscaro kennt die sicheren Werke des Jacopo de Barbari gar nicht, kann diese besten Voraussetzungen also nicht ausnützen. Dagegen zieht er das Wiener Bild für seine Schlüsse heran. Das Wandgemälde beim Onigodenkmal sei deshalb von de Barbari, weil das Wiener Bild damit grosse Stilverwandtschaft zeigt. Nun ist aber das Wiener Bild zum grössten Theile wegen der Verwandtschaft mit dem Onigodenkmal auf Barbari bezogen worden, nicht aber aus einem sicheren Grunde. Also der ausgesprochene Irrkreis (circulus vitiosus). Das Wiener Bild hat mit de Barbari ebenso wenig etwas zu schaffen, als die Malereien am Onigodenkmal. Vielmehr gewinnt eine etwas ältere Vermuthung Biscaro's (in den „Note e documenti per la storia delle arti in Treviso" 1897) an Haltbarkeit, wonach ein gewisser Giovanni Matteo, fu Giorgio, teutonico die Malereien am Onigodenkmal ausgeführt haben dürfte oder könnte. Eine Spur wäre dann auch für die Benennung des Wiener Bildes gewonnen.

[2]) Vgl. den Katalog der Münchener Pinakothek von 1891, Note zu Nr. 1119 und die Einleitung zum älteren Marggraf'schen Kataloge

Wir treten nun vor eine Wand, deren Hauptbild, die Madonna im Grünen, wohl eine feiner abgewogene Umgebung verdient hätte, als sie ihr durch mangelnde Symmetrie in der Bilderanordnung jetzt zutheil wird.

24 und 25. Taufe Christi und Heiliger Hieronymus. Zwei zarte, feine Bildchen, mit Recht dem Perugino zugeschrieben. Der Hieronymus hing jahrelang im unteren Belvedere, wo ihn Waagen sah und auf den Ferraresen G. B. Benvenuti, gen. Ortolano bezog. Seine Meinung hat keinerlei Anklang gefunden.

26. Benozzo di Lese di Sandro, gen. Gozzoli: Landschaft mit der thronenden Madonna und mit Heiligen. Die Zuschreibung in keiner Weise anzufechten. 1872 aus der Sammlung Gsell erworben, in deren Auctionskatalog die wohlerhaltene, interessante, kleine Tafel abgebildet ist („Lit. H. Burian, Wien"). Dr. Wingenroth in seiner Arbeit „Die Jugendzeit des Benozzo Gozzoli" (1897) setzt das Wiener Bildchen in die Zeit „um das Jahr 1452", als Gozzoli die Wandmalereien in der Hieronymuskapelle von San Francesco zu Montefalco ausführte oder als er danach in Viterbo arbeitete. Im Zusammenhange mit den Wiener privaten Galerien wird uns dieser Gozzoli noch weiter beschäftigen.

27. Perugino: Grosses, etwas rohes Bild: Maria mit dem Kinde und vier Heiligen.

28. Dem Rinaldo Mantovano zugeschrieben: Triumphzug. Vermuthlich aus Innsbruck und Ambras. Siehe oben S. 276.

---

ferner Crowe und Cavalcaselle a. a. O. und Lermolieff-Morelli, „Kunstkritische Studien über italienische Malerei", München und Dresden, S. 93 f., wo noch andere Bilder genannt sind, welche zu studiren ich bisher nicht Gelegenheit hatte. Ich äussere mich deshalb hier mit Vorbehalt. Eine schwache Abbildung des Wiener Gemäldes Jahrbuch XII.

29. Raffael: Die Madonna im Grünen. Vielleicht das künstlerisch bedeutendste Bild, das Wien besitzt. 1505 oder 1506 gemalt (die Datirung im Brustsaume des Gewandes). Aus einer Vereinigung der Angaben bei Vasari und Baldinucci geht hervor, dass unsere Madonna für Taddeo Taddei in Florenz gemalt ist, von dessen Erben sie durch Erzherzog Ferdinand Carl von Oesterreich käuflich erworben wurde. Zunächst kam das Bild ins kaiserliche Schloss nach Innsbruck, dann 1663 nach Ambras, 1773 nach Wien ins Belvedere. Das im Ganzen trefflich erhaltene Bild ist an ungezählten Stellen erwähnt und besprochen. Ein Buch ist ihm dedicirt. Die Nachbildungen sind kaum mehr vollständig zusammenzufinden. Die Zeichnungen Raffael's, die mit der Madonna im Grünen zusammenhängen, sind vielfach längst erwähnt und vielfach besprochen. In neuerer Zeit hat sich Koopmann wieder mit dieser Angelegenheit beschäftigt.[1]) Seit

[1]) Vgl. dessen Buch „Raffael's Handzeichnungen", Marburg 1897, S. 160. Hierzu die photographischen Nachbildungen von Braun 156, 157, 161 und 520. Nr. 520 in den Uffizien wird bei Koopmann richtig als Nachbildung bezeichnet. Mit Recht polemisirt Koopmann gegen das Zusammenwerfen dieser Zeichnungen mit denen des venezianischen Skizzenbuches. Koopmann hatte das Thema schon einmal gestreift in der Zeitschrift für bildende Kunst XXIV. S. 62. Vgl. neuestens auch O. Fischel, „Raphael's Zeichnungen" (1898). Aus der Literatur ist das Wichtigste zusammengestellt in den kleinen Galeriestudien, Bd. I, 271. I, S. 6, handelt von der Sprungbildung an dem Gemälde. Die Madonna im Grünen wurde vielfach mit der aus derselben Periode stammenden belle jardinière zusammen behandelt und oft mit ihr verwechselt. Vgl. die Nachträge zu Füssly's grossem Künstlerlexikon, S. 63. — Das Buch, das „der Madonna im Grünen gewidmet" ist, heisst: „Glückliches Wien, die Stadt und ihre Kunstschätze" von Karl Grün (1868 bis 1869). — Zu den Nachbildungen, die bei Engerth noch

kurzem ist die Madonna im Grünen durch ein dickes Spiegelglas vor grobem Staube geschützt; gegen den feinen hilft bekanntlich diese Vorkehrung nicht, die allerdings den Vortheil bietet, das Betasten durch ungeschulte Besucher unschädlich zu machen. Schade, dass die aus England über Dresden zu uns kommende Sitte, gute Bilder hinter Glas zu verwahren, nahezu jedes ernste Studium vor den verglasten Bildern vergeblich macht. Man sieht die Kehlung an der Saaldecke, das Oberlicht, vieles andere, endlich sich selbst, nur das Bild, das man sehen möchte, nicht oder nur stückweise und nicht so deutlich, um überzeugende Eindrücke zu haben. Von einem genussreichen Anblick ist bei einem verglasten Bilde schon gar nicht die Rede. Aber Glas vor den Bildern scheint schützend, erhaltend zu wirken, wenn sich nicht etwa hinterher einmal heimtückischer Weise Schäden herausstellen, die von der geringen Erneuerung der Luft zwischen Bild und Glas herrühren. Die Angelegenheit der Glasverkleidung ist nicht ganz spruchreif. Das Abwägen der Gründe pro oder contra Glas dürfte nicht ganz leicht sein.

30. Schule Raffael's: Die heilige Familie. 1779, als Raffael in die Galerie aufgenommen. Noch bei Krafft-Eitelberger galt das Bild als eigenhändige Arbeit. Waagen meint, dass Giulio Romano der Autor sei (S. 57). Eine überreichliche Literatur ist aufzuschlagen, wenn man der Geschichte und Beurtheilung dieses trefflichen, wenn auch etwas grobkörnigen Werkes ins Einzelne nachgehen will. Da sie im

---

fehlen, nenne ich etwa den Stahlstich von French für Görling's „Belvedere" und neuerlich die Heliogravure von R. Paulssen in Wien für den XIII. Band der „graphischen Künste".

Wesentlichen zutreffend bei Krafft-Eitelberger zusammengestellt ist, sehe ich hier von besonderen Hinweisen ab.

31. Giulio Romano: Die heilige Margaretha. Durch Stiche und Lichtbilder ungefähr ebenso weit bekannt als die Madonna im Grünen. Das Bild galt ehedem als Raffael. Es gibt zwei Exemplare mit derselben Darstellung. Das eine war 1528 bei Giovanni Antonio Venier in Venedig und später in der Cà Priuli ebendort.[1] Dieses Exemplar scheint nach Brüssel zum Erzherzog Leopold Wilhelm gekommen zu sein, vielleicht unmittelbar. Engerth spricht davon, dass Karl I. von England dieses Bild besessen hätte, was seither in den Führern durch die Galerie und anderwärts oft wiederholt worden ist. So ganz unzweifelhaft sicher ist diese Angelegenheit nicht. Es scheint, dass diese Herkunftsangabe auf eine allgemeine Bemerkung Boschini's zurückgeht. Boschini sagt, das Original sei nach England gegangen. Da kann noch immer eine Verwechslung unterlaufen sein, denn Karl I. ist nicht ausdrücklich genannt (siehe die nächste Note). Immerhin spricht eine kleine Wahrscheinlichkeit für die von Engerth genannte Herkunft. Das zweite variirte Exemplar ist schon in der Sammlung Königs Franz I. von Frankreich nachweisbar. 1537 wurde es von Primaticcio, 1685 vom Maler Geslin restaurirt. Dieses Exemplar wird bei Vasari erwähnt, und zwar als Werk des Giulio Romano nach der Zeichnung Raffael's.[2])

---

1) Vgl. den Anonimo Morelliano und M. Boschini: Carta del navegar pittoresco (erschienen 1660), S. 45, wo von der Cà Priuli die Rede ist. Indess dürfte das Bild schon einige Jahre vor der Ausgabe des Buches aus Venedig fortgekommen sein.

2) Ueber die Herkunft und die Restaurirungen des Bildes vgl. Lafenestre, „Le musée nationale du Louvre", S. 103, und die Louvrekataloge.

Eine Copie nach dem Exemplare in Venedig war noch gegen 1664 in San Michele bei Murano, scheint aber seither verschollen zu sein.[1])

Was das Wiener Exemplar betrifft, so ist es offenbar um eine beträchtliche Summe angekauft worden, deren Höhe ich freilich nicht genau angeben kann. Doch gab es noch 1701 eine dahin zielende Ueberlieferung, die von 18.000 fl. spricht. In Tolner's Beschreibung von Wien (1701, S. 244) ist von der kaiserlichen Kunstkammer die Rede und von unserem Bilde heisst es: „Die Margaretha, wofür die Venezianer achzehn tausend Dugaten gebotten, hat achzehntausend fl gekostet, fecit Raphael Urbin."[2])

32. Perugino: Madonna und zwei Heilige. Typisch für Perugino und bedeutsam durch die echte Signatur (links unten in hellbrauner Schrift). Als rechtes Andachtsbild war diese Tafel ehedem in der geistlichen Schatzkammer aufbewahrt, in deren Inventar von 1758 es angeführt erscheint.[3])

---

[1]) Dort gesehen von M. Boschini, der Folgendes schreibt: Minere, S. 525, riche minere S. della Croce S. 22: „A mano sinistra nell' vscir di Chiesa . . . vi è l'altare di Casa Priuli. E nella tavola evvi la copia della S. Margherita di Raffaello: l'Originale fù portato in Inghilterra." Das Original kann nur das Exemplar der Cà Priuli gewesen sein, welches derselbe Boschini wenige Jahre früher erwähnt hat. Siehe auch Eitelberger-Krafft, S. 200 ff.

[2]) Dass die Biographien über Raffael das Wiener Bild fast alle erwähnen, brauche ich hier nur anzudeuten. G. Frizzoni's Ausgabe des Anonimo Morelliano (S. 183 f.) ist wohl ebenfalls allen Fachleuten bekannt. Die meisten Stiche nach dem Bilde sind bei Ed. v. Engerth zusammengestellt. Ueber Rahl's Stich ist des Besonderen zu vgl.: Hormayr's Archiv für Geschichte, Statistik 1820, S. 353.

[3]) Als Nr. 57 in der Abtheilung der Gemälde (vgl. das Jahrbuch, Bd. XVI). An variirten Wiederholungen habe ich notirt je eine

33. Polidoro da Caravaggio: Cephalus und Procris; grau in Grau.

34. Schule des Fra Bartolommeo: Madonna.

35. Vielleicht nach Giulio Romano: Die Attribute der vier Evangelisten zu einer Art „Tetramorph" vereinigt. Schwaches, vielleicht von einem Deutschen des 17. Jahrhunderts gemaltes Bildchen, dessen Vorbild übrigens im Sinne des Giulio Romano erfunden ist.

36. Giuliano Bugiardini und Fra Bartolommeo: Die Söhne Jacobs holen ihre Schwester Dina und rächen deren Entführung an den Einwohnern Salems (Genesis, Cap. XXXIV). Vasari spricht von diesem Bilde, das auch sonst genannt wird (Gaye, Carteggio II, 231, Brief von 1531).

37. Verkündigung an Maria. Früher als Signorelli beschrieben. Jetzt ist sie der umbrischen Schule zugewiesen. Berenson sprach von Palmezzano, was nicht überzeugend wirkt („les types le paysage et le contour indiquent tous le médiocre élève de Melozzo"). Wie Engerth auf Signorelli verfallen konnte, ist nicht recht zu verstehen. Abbildung im Jahrbuche, Band I, S. 151.

38. Unbestritten der Werkstätte von San Marco in Florenz beizumessen: Madonna und Heilige. Das Werkstattzeichen und die Jahreszahl 1510 sind alt. Engerth (bei Nr. 353) bringt Gründe dafür bei, dass Fra Paolino da

---

alte im Louvre (Nr. 427) und in der Galerie Pitti (Alinari Nr. 2927). Hierzu kommt eine weniger bedeutende Copie in der ehemaligen Rinecker'schen Sammlung zu Würzburg (Nr. 11). Die Varianten sind erst festzustellen. — Perugino's religiöse Anschauungen scheinen sehr freisinnig gewesen zu sein, was man freilich seinen Bildern nicht ansehen kann.

Pistoja den Hauptantheil an diesem Bilde habe. Mündler und Waagen nannten den Mariotto Albertinelli.[1])

39. Andrea del Sarto (d'Agnolo): Beweinung des heiligen Leichnams. Die Signatur in ockerigen Tönen auf grauer Unterlage ist leidlich erhalten und echt. Engerth's Katalog gibt sie stark verkleinert. Etwas links die alte „Nr. 14" des Prager Inventars von 1718. Das Bild selbst hat vor Zeiten durch Verputzung stark gelitten und ist vielfach übermalt. Engerth führt die Wanderungen des Bildes, das vor 1648 in der Sammlung des Herzogs von Buckingham bewahrt wurde, mit Gewissenhaftigkeit an. Unter den Stichen nach dieser Tafel ist der gute grosse von Blasius Höfel, wie es scheint, der bedeutendste. Beachtenswerth auch der Stahlstich von Schultheiss (in 4⁰) für Görling's „Belvedere oder die Galerien von Wien", E. 411.

Das Bild bietet recht auffallende Beispiele von Sprungbildung, die einerseits durch die Unterlage, andererseits durch die Pinselführung bestimmt sind. An einigen Stellen reissen die alten Sprünge schon in die Uebermalungen hinein. A. v. Perger theilt mit, dass der Hintergrund ganz dunkel übermalt war.

40. Schule des Luca Signorelli: Anbetung durch die Hirten. Bei Engerth ziemlich ausführlich behandelt, doch bleibt die Herkunft unklar, sowohl in dem Sinne der Abstammung von einem bestimmten Maler, als auch im Sinne der Provenienz.

41. Fra Bartolommeo: Darstellung im Tempel. Für Fra Bartolommeo sehr schwach. Engert behandelt dieses Bild, das 1792 nach Wien kam, sehr eingehend.

---

[1]) Zur Benennung Fra Paolino da Pistoja vgl. auch Gazette des beaux-arts 1873 (VII), p. 419 f.

42. Schule des Andrea del Sarto: Tobias vom Engel geführt. Schon längst nicht mehr als Werk des Meisters selbst anerkannt. Geringe Leistung. Mündler und Waagen denken an D. Puligo. Ein mit dem unserigen verwandtes Bild findet sich in der Pitti-Galerie. Tauschbild von 1792.

43. Nachfolge des Andrea del Sarto: Heilige Familie. Damit verwandte Bilder an verschiedenen Orten. Nach Engerth's Angabe eines der Taschbilder von 1792. Bei Venturi, „La Galeria Estense di Modenna" (S. 392) eine unbestimmte Angabe, als sei das Bild später nach Wien gekommen.

44. Bronzino: Männliches Bildniss. E. 100. Provenienz unklar.

45. Jacopo da Pontormo: Bildniss einer ältlichen Frau. E. 356. Seit 1824 in der Galerie nachweisbar.

46. Franciabigio: Die heilige Familie. Bedeutendes Bild, das ehedem in der Galerie Königs Karl I. von England war. Engerth's Hinweise sind richtig. Neuestens ist das Bild bei Claude Phillips in dessen Studie „The picture Gallery of Charles I." besprochen und abgebildet.[1] Mit Recht wird es mit der Madonna del Pozzo in der Uffizien-Galerie in stilistische Verbindung gebracht, auch wenn es dem Florentiner Bilde an Werth nicht gleichkommt. Die Madonna del Pozzo galt bekanntlich früher als Raffael; unsere heilige Familie hatte bis in die neueste Zeit die Benennung Andrea del Sarto. Beide aber sind so gut wie sicher von Franciabigio. Zahlreiche Uebermalungen bilden einen störenden Schmutz, besonders auf dem blauen Kleide der Maria. Durch Ueberpinselung hat man die Ultramarinkrankheit niemals geheilt.

---

[1]) Vgl. auch Vertue, S. 104, Nr. 3.

47. Francesco Francia: Thronende Madonna; unten die heilige Catharina von Alexandrien und Sanct Franciscus, sowie der Johannesknabe. Zwar signirt, aber doch ein recht handwerkliches Bild, an dem die Gehilfen nicht wenig Antheil haben. Nach Angabe der Meusel'schen Miscellaneen (VIII, S. 103) ist das Bild kurz vor 1781 aus Italien erworben worden. (Siehe oben S. 237.)

48. Pontormo: Bildniss einer alten Frau. Früher dem Andrea del Sarto zugeschrieben, seit Crowe und Cavalcaselle als Pontormo. Provenienz unklar.

49. Bronzino: Heilige Familie. Durch die Signatur bemerkenswerth. Eines der wenigen Bilder von kunstgeschichtlicher Bedeutung, die aus dem Florentiner Tausch herstammen.

50. Pontormo: Bildniss eines Jünglings. Das Bild war früher in Ambras. Vor einigen Jahren (in der Gazette des beaux-arts 1893, II, 146) als Santo di Titi in Anspruch genommen.

51. Sodoma: Heilige Familie. Herkunft unklar. 1824 erst in der Wiener Galerie nachweisbar.

52. Schule des Andrea del Sarto: Maria und die beiden heiligen Knaben. Derlei Bilder mit allerlei Varianten kommen öfter vor, ohne dass sie bisher methodisch studirt worden wären. 1780 von Major Sturione angekauft. Engerth I, Nr. 410, III, S. 282. Regest Nr. 172. Das Bild kostete 300 Ducaten.

53. Nach Bronzino: Bildniss des Francesco I. von Toscana. Das Original, mir nicht bekannt, sei nach Angabe des Galerieführers von 1894 früher in der Sammlung des Malers Gritti in Bergamo gewesen. Erst in jüngster Zeit aus dem Vorrathe hervorgeholt.

54. L. Orsi: Allegorie der Unschuld oder der Sanftmuth. Besprochen in den Nachträgen zu Füssli's grossem

Künstlerlexikon (S. 997); gestochen für S. v. Perger's Galeriewerk und für Görling's „Belvedere" (Stahlstich von W. French). Zuerst nachweisbar im Prager Inventar von 1718. E. 315.

55 und 56. Alte Copien nach Correggio. 55. Eine bekannte Gruppe der Maria mit den zwei Knaben. Das Original befindet sich in der ungarischen Landesgalerie, eine gute alte Copie in der Emeritage.[1]) Rosa's Katalog (Italiener, S. 174) erzählt Folgendes: „Der ehemalige Reichshofraths Präsident, Freyherr von Hagen versicherte mich, die Stadt Mayland habe der ersen Gemahlinn Joseph's II. der Infantin Isabella, diess Kunststück des Correggio zum Präsente geschickt: und er konnte als Zeuge auftreten, da er selbst zugegen war, als es aus der Kiste erhoben wurde." — 56. Copie nach Correggio's sogenannter Zingarella in der Neapeler Galerie. Herkunft unklar. Nach Engerth's Angabe seit 1796 in der Galerie. Rosa's Katalog (S. 158, Nr. 17) kennt das Bildchen, das bei Mechel fehlt, sei es, dass Mechel es als Copie nicht aufstellen wollte, sei es, dass es damals als Mechel hier thätig war, noch gar nicht in kaiserlichem Besitze war.

57. Parmegianino. Die heilige Catharina von Alexandrien. Auf dem Boden links ein Stück des gebrochenen Rades. Rechts zwei Kinderengel. Engerth's Nachweis aus der Galerie Karl's I. von England ist anscheinend zutreffend, doch fehlen die Bindeglieder. Auch die Originalität des einigermassen schwachen Stückes kann ich nicht ohne Ein-

---

[1]) Vgl. hierzu „Kleine Galeriestudien", Bd. 1, S. 224 f., und die ebendort benützte Literatur. Das Petersburger Exemplar hat statt Johannes ein Kinderengelchen. Siehe Katalog von Brüiningk und A. Somoff von 1891, S. 5, Nr. 81.

spruch hinnehmen. Man vergleiche doch mit guten und sicheren Werken des Parmegianin, z. B. mit dem nun folgenden Bilde:

58. Das Selbstbildniss des Malers, das wir hier vor uns haben, ist bestens beglaubigt durch Malweise und Herkunft. Auffallendes Gemälde, schon dadurch, dass es auf eine convex geformte Fläche und dass es mit Hilfe eines Convexspiegels gemalt ist. Die Wanderungen des Bildchens sind durch Vasari (Milanesi V, 223) und durch zuverlässige spätere Angaben in den Hauptstationen sichergestellt. Vom Maler kam das kleine Rundbild an den Papst Clemens VII., von diesem an Pietro Aretino; mit diesem ging es nach Venedig. Der Reihe nach kam es dann zu Valerio Vicentino, an dessen Sohn Elio, durch Palladio an den Bildhauer Alessandro Vittoria.[1]) Danach sei das merkwürdige Gemälde in die Hände des Bartolomeo dalla Nave, dann nach England und zuletzt in den kaiserlichen Besitz gelangt. Dass es im Besitze des Kaisers Rudolf II. gewesen wäre, ist unwahrscheinlich. Im 18. Jahrhundert ist es in der Schatzkammer und später im Belvedere nachweisbar.

59. Dem Correggio zugeschrieben: Ganymed. Berühmtes Bild, dessen Wanderungen gleichfalls ziemlich genau bekannt sind. Urlichs hat die Angelegenheit durchstudirt und in der Zeitschrift für bildende Kunst (Bd. V) veröffentlicht. Der Ganymed war vor 1579 in Spanien beim Staatssecretär Philipp's II., Antonio Perez. Später gelangte er nach langen Unterhandlungen zugleich mit der „Jo" des Correggio an Kaiser Rudolf II. 1631 nach Wien gebracht, blieb er bis zu

---

[1]) Vgl. Giovanelli-Gar: Alessandro Vittoria, und Temanza-Moschini: Vita di Alessandro Vittoria (S. 21 ff. und 9).

den Zeiten Rosa's und Mechel's in der Schatzkammer. Eine Copie befindet sich in Madrid (Nr. 138).

Corrado Ricci sprach in seinem Werke über Correggio die Vermuthung aus, dieser Ganymed sei von einem Schüler Allegri's nach einem Engel in der Domkuppel von Parma copirt und in einen Ganymed verwandelt worden. Und wirklich sind die Analogien der beiden Figuren, die er meint, höchst auffallend. Und wieder sehr beachtenswerth ist es, dass die gezeichnete Skizze zum Ganymed im Museum zu Weimar augenscheinlich nicht von Correggio's Hand ist. In schüchterner Weise schlägt Ricci den Michelangelo Anselmi als denjenigen vor, der den Engel (es ist der im Zwickelbilde mit dem heiligen Bernhard) zum Ganymed gemacht hätte.[1]) Die ganze Mache des Bildes steht übrigens dem Correggio so nahe, dass man wohl den grossen Namen nicht ganz fallen lassen muss, auch wenn man die Entlehnung, die ja eine Art Wiederholung sein dürfte, voll zugesteht.

60. Angeblich Correggio: Der kreuztragende Christus. Brustbild. Bei Rosa als Correggio, unter welchem Namen das Bild auch 1785 angekauft worden ist. Im Belvedere galt es auch so bis zur Revision durch Crowe und Cavalcaselle, welche Zweifel an der Benennung äusserten. Annehmbar ist Berenson's Diagnose: Cariani unter Palma's Einfluss. Engerth nennt die Nachbildungen, denen etwa noch der

[1]) Ricci, Correggio, deutsche Ausgabe, S. 339. Vgl. auch H. v. Tschudi's Artikel über Correggio in den „Graphischen Künsten", neuerlich Thode: Correggio. Aus der älteren Literatur nenne ich Füssli's grosses Lexikon, letzte Nachträge im letzten Bande, S. 77. Julius Meyer, Correggio, Woltmann-Wörmann, Geschichte der Malerei II, 715.

Stahlstich von A. H. Payne in Görling's „Belvedere" beizufügen wäre.

61. Parmegianin: Bildniss vermuthlich eines Herrn aus der Familie Santa Croce, wie der neue Führer durch die Galerie wahrscheinlich zu machen sucht. Nur bis 1804 zurück nachweisbar. E. 345.

62. Parmegianin: Der Bogenschnitzer. Berühmtes Bild, das ehedem für Correggio gehalten worden ist. Schon gegen 1660 hatte sich die richtige Benennung verflüchtigt, und in der „carta del navegar pittoresco" von Marco Boschini (von 1660) ist das Bild als Werk des Correggio besungen (S. 302). Vasari hatte von dem Bilde Kenntniss. In den Achtzigerjahren des 16. Jahrhunderts war es bei Antonio Perez in Madrid. Am 14. December 1585 berichtete Khevenhiller an den Kaiser Rudolph II. über die Besichtigung der Bilder bei Perez. Besonders rühmt er „von Parmesano ain Cupido, der ainen Bogen schneidt und unter ihm zwai Chindl hat, davon eins lacht das andre weint... dessen Kopi hab ich vor etlich Jahren ihm Prater Heysl bey ksrl. Maj. hochleblichster Gedechtnus gesehen ..." (nach Urlichs). Die Copie, welche Khevenhiller erwähnt, kam vermuthlich auf dem Wege über die Galerie der Königin Christine von Schweden in die Galerie Orléans. Die von Jos. Heinz, welche sich noch heute im kaiserlichen Besitz befindet, ist's gewiss nicht, da diese später fallen muss. Das Bild ist ungezähltemale copirt worden, oft recht schlecht, gelegentlich ziemlich gut, wie z. B. ein Fall vorliegt in der Copie, welche zu Venedig im Palazzo reale in einem gewöhnlich unzugänglichen Corridor mit irriger Benennung bewahrt wird. Eine erwähnenswerthe alte Copie befindet sich ferner (als Correggio) in der Sammlung der Gräfin Mainardi in einem Schlosse

unweit von Codroipo. Eine weitere Copie, angeblich von Heinz, kam 1881 in die Hamburger Kunsthalle. Das Original, das uns hauptsächlich angeht, ist 1631 nach Wien gekommen und seitdem hier verblieben. Auf Befehl Kaisers Ferdinand III. wurde es von N. v. Hoy gezeichnet und F. van der Steen gestochen. Im 18. Jahrhundert befand es sich in der Schatzkammer, wo es von Bormastino, Küchelbecker und Anderen gesehen worden ist. Das Schatzkammer-Inventar von 1773 verzeichnet den Bogenschnitzer als Nr. 2. Engerth 342.

63. Angeblich Correggio: Der heilige Sebastian. Etwas überlebensgrosses Brustbild. Engerth versuchte es, die Wanderungen des merkwürdigen Bildes festzustellen, das, wie es scheint, 1758 in der geistlichen Schatzkammer aufbewahrt wurde.[1]) Seit Mechel ist es stets in der Galerie nachzuweisen, und zwar unter allerlei Namen. Eine sichere Benennung zu geben, ist gewiss nicht leicht. Im Ganzen kann ich keine zwingenden Gründe finden, welche das Bild dem Correggio oder seiner Schule zuweisen würden. Dagegen gehört es in eine Gruppe giorgionesker Bilder, die gelegentlich für Cariani oder gar für Lotto in Anspruch genommen wird. Berenson's hier mehrmals benützte Recension findet Cariani's Hand in dem Bilde, und zwar unter Lotto's Einfluss. Das Wiener Bild sei stilgleich mit einem Madonnenbilde Cariani's von 1520, einem Bilde, das Cariani's Signatur trägt (in der Sammlung Baglioni zu Bergamo). Ludwig möchte das Wiener Bild gerne mit jenem Giorgione identificiren, der vom Anonimo Morelliano im Besitze des Zuane Ram in Venedig erwähnt wird. „La pittura della testa del garzone che tien in

---

[1]) Vgl. Jahrbuch XVI, Nr. 41 der Gemälde: „Der heilige Sebastian nach Correggio."

man la saetta fo di man di Zorzi da Castelfranco." So lautet die Stelle in der Handschrift. Dasselbe Modell, das für unseren Sanct Sebastian gedient hat, kommt auf einem Bilde in Hampton-Court als Schäfer vor, der eine Pfeife hält. (Das Bild ist bekannt durch Photographie und den Lichtdruck in Berenson's Buch über die venezianischen Maler.) Schliesslich erwähne ich, dass unser Bild durch scharfe Mittel gelitten hat und deshalb um so schwieriger zu beurtheilen ist.

64. Correggio: Jupiter und Jo. Ueber die Wanderungen des berühmten Bildes gibt die Zeitschrift für bildende Kunst (Bd. V, S. 82 f.) Auskunft, desgleichen Engerth's Katalog. Tschudi hat sich über das Bild in den „Graphischen Künsten" ausgesprochen, Julius Meyer hat es in seinem Correggio-Buche behandelt; die neuen Bücher von Ricci und Thode sprechen davon und viele andere Literatur wäre zu nennen, besonders wenn auch die alte gute Copie in der Berliner Galerie mit herangezogen würde. E. 160.

65, 66 und 67. Bildnisse, die mit mehr oder weniger Berechtigung dem Parmegianin zugeschrieben werden. Nr. 65 war in der Galerie Leopold Wilhelm nnd ist von Teniers im Kleinen auf einer Innenansicht jener Galerie nachgebildet worden. Bei Nr. 67 ist die Beschreibung im neuen Führer nicht ganz zutreffend. Den „langen steingetäfelten Gang" im Hintergrunde sucht man vergebens. Indess macht die verfehlte Perspective des Mittelgrundes eine gute Beschreibung wirklich schwer.

68 (wie die nächstfolgenden Bilder im ersten Cabinet). Dosso Dossi: Hieronymus in einer Landschaft. Allerseits anerkanntes Bild, über das jedes Handbuch Auskunft gibt.

69. Ambrogio de Predis: Bildniss des Kaisers Maximilian I. Eingehend beschrieben im Jahrbuche. Dort findet

sich auch mein Fascimile der Signatur. Giov. Morelli hat den Künstler zuerst beachtet und ihm mehrere Werke zugeschrieben.[1]) (Siehe oben S. 284.)

70. Vermuthlich Copie nach Ambrogio de Predis: Bildniss der Bianca Maria Sforza. Veröffentlicht im Jahrbuche zugleich mit dem Maximilianbildniss des Ambrogio de Predis. Wie jenes, aus der Ambrasersammlung stammend (siehe oben S. 277 und 287).

71. Art des Garofalo: Sanct Rochus. Provenienz unbekannt. Erst in Rosa's Katalog nachweisbar.

72 bis 80. Nach Mantegna: Caesar's Triumphzug. Alte interessante Copien, die aus der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm stammen. Oft besprochen unter Anderen von Portheim (im Repertorium für Kunstwissenschaft IX, 278 ff., wo auch erwähnt wird, dass die Inschriften in Engerth's Katalog nicht fehlerlos wiedergegeben sind). Die grossen Originale des Mantegna befinden sich bekanntlich in Hampton-Court. Kleine Copien nach einzelnen Bildern der Reihe an verschiedenen Orten, z. B. in den Galerien zu Augsburg, Nostitz in Prag, zu Brescia und Hermannstadt. Zwei grosse Copien in der steiermärkischen Landesgalerie zu Graz (Transport von Beute und der triumphirende Caesar), wo sie leider nicht genügend beachtet werden

---

1) Bald nach der Veröffentlichung im Jahrbuche (Bd. XV) sind neue Mittheilungen über Ambrogio und einige seiner Werke publicirt worden, und zwar im Archivio storico lombardo (Jahrgang XX, IV. Heft) und im Archivio storico dell' arte, Jahrg. VII von 1894 (S. 58 ff. und 250 f.), wo die Mittheilungen des Archivio lombardo kunstgeschichtlich ausgenützt werden. S. 251 Abbildung des monogrammirten Bildnisses von 1494 aus der Sammlung Fuller Maitland, das früher der Familie Archinto gehörte.

können.[1]) Die Reihe der Wiener Copien war spätestens zu Rosa's Zeiten schon unvollständig. Neuestens ist sie durch ein Geschenk des Fabrikanten Franz Thill wieder vollzählig geworden.

81. Mantegna: Der heilige Sebastian. Unschätzbares, prächtig erhaltenes, voll signirtes Werk des wichtigen Meisters, über den man sofort ein kleines Buch schreiben müsste, wenn man nur die Literatur, die von ihm handelt, gewissenhaft zusammenstellen wollte. In den zusammenfassenden Arbeiten ist meist auch der Wiener Sebastian erwähnt oder besprochen.[2]) Die griechische Inschrift des Bildes ist in mehrfacher Beziehung bedeutungsvoll, nicht zum wenigsten dadurch, dass sie in höchst auffallender Weise die antiquarischen Studien Mantegna's kund thut. Bei Squarcione hatte der junge Andrea offenbar die Theilnahme für die Reste älterer Kunst und Cultur gelernt, die dann später noch oft genug bei ihm hervortritt. Die Signatur: „*Το ἐργον του 'Ανδρεου*", das Werk des Andreas, ist, noch dazu stoichedon geschrieben, eine ganz ungewöhnliche Art zu signiren, wenigstens bei einem geborenen Italiener. Eingewanderte Griechen schrieben in Venedig oder anderwärts nicht selten

[1]) Die Originale haben sehr gelitten, was schon Passavant in der „Kunstreise durch England und Belgien" (1833, S. 39 f.) betont. Ueber die Originale liest man selbstverständlich bei Crowe und Cavalcaselle nach, bei Waagen, bei Burger, bei Mary Logan, Ernest Law, in allerlei englischer Reiseliteratur. Die sogenannten Cartons in Hampton Court sind von Braun in Dornach reproducirt. Abbildung auch bei Eugène Muntz, „La Renaissance en Italie et en France".

[2]) Eugène Muntz in „La Renaissance en Italie et en France" und Woermann-Woltmann's Geschichte der Malerei geben Abbildungen des Wiener Bildes, dessen ältere Reproductionen in Engerth's Katalog aufgezählt werden.

griechische Inschriften auf ihre Bilder, wovon wir noch hören werden. Bei Italienern ist's selten genug, um besonders hervorgehoben zu werden.[1]) Mantegna's besondere Sorgfalt oder besser die classische Geziertheit bei der Behandlung der Inschrift hängt wohl auch mit seinen Beziehungen zum Epigraphiker Felice Feliciano zusammen.[2])

Das ganze Bild, verglichen mit früheren Darstellungen desselben Heiligen, ist überaus eigenartig aufgefasst. Die künstlerische Bedeutung des Bildes in Bezug auf Zeichnung, Farbe, Linienperspective, Luftperspective, technische Sicherheit ist über jeden Zweifel erhaben, so dass man das begeisterte Lob eines Giovanni Santi begreift, der in Mantegna zu seiner Zeit den Gipfel des malerischen Könnens erblickte.

---

[1]) Ein derlei griechenfreundlicher Maler war auch Michele Panonio aus Ferrara, der übrigens vermuthlich nicht in Italien geboren ist. Das unterste Zeichen in der Inschrift des Sebastianbildes von Mantegna ist meines Wissens bisher nicht in befriedigender Weise erklärt worden. — Nach einem glücklichen Funde Cecchetti's zu schliessen (Archivio Veneto XXIX, fasc. 57, S. 192) ist Andrea Mantegna in Vicenza und nicht, wie es früher hiess, zu Padua oder Mantua geboren.

[2]) Stoichedon geschriebene Inschriften kommen bei Mantegna noch öfter vor, so auf einer Zeichnung in der Ambrosiana zu Mailand und auf den Stichen Bartsch, Nr. 15 und 16. — Squarcione dürfte von seiner griechischen Reise Denkmäler mit derlei Inschriften mitgebracht haben. — Nicht zu übersehen ist die victoriaartige Figur im Bogenzwickel an der Architektur des Mittelgrundes. Sie ist augenscheinlich durch die Victorien auf römischen Triumphbögen angeregt. — Ueber die Restaurirung des Bildes wurde oben (S. 314) eine Andeutung gemacht. A. v. Perger in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission X, S. 219 theilt mit, dass Karl Russ den Sebastian Mantegna's geputzt hat. „Die Luft und die Ferne, die jetzt hell sind, waren blau überstrichen." Vgl. auch Perger's Kunstschätze von Wien, S. 6.

82. Andrea Solario: Christus mit dem Kreuze. Brustbild. Provenienz unklar.

83. Dem Cesare da Sesto zugeschrieben: Brustbild eines jungen Mannes. Aus der Sammlung Leopold Wilhelm.

84. Mailändischer Maler gegen 1500: Madonna mit der Lilie. Geschundenes Tafelbild, das durch Ed. v. Engerth im Jahrbuche als Garofalo veröffentlicht worden ist (Bd. I, S. 152). Eine stilkritische Begründung für diese Engerth'sche Diagnose wird vergeblich gesucht werden. Viel ansprechender ist die allgemeine Einordnung bei der mailändischen Kunst, obwohl bei dem herabgekommenen Zustande des Bildes überhaupt grosse Vorsicht in der Benennung geboten ist. — Das Bild stammt aus einer Kirche in Constantinopel, von wo es 1643 nach Wien kam. Engerth theilte im Jahrbuche die Inschrift auf einem Pergamentblatte an der Rückseite mit. E. 216.

85. Gegenwärtig dem Lorenzo Costa zugeschrieben: Profilbild einer Frau. Schwierige Angelegenheit, an die ich diesmal nicht rühre. Karl Grün machte sich über Mündler's Diagnose: Raphael lustig, ohne Besseres bieten zu können. „Das glückliche Wien", S. 46 f. E. 172. Provenienz unklar.

86. Bernardino Luini: Die Tochter der Herodias. Aus Galerie Buckingham und Leopold Wilhelm. Eine niederländische Copie in New-York wird erwähnt im Repertorium für Kunstwissenschaft XI, S. 73.

87. B. Luini: Sanct Hieronymus. Bilder dieser Art aus Luini's Atelier sind nicht ganz selten, auch wenn die Darstellungen vielfach variiren. In Wien werden wir ein solches Hieronymusbild in der Galerie Harrach kennen lernen. Ein schulverwandter, aber in der Darstellung abermals variirter Hieronymus befindet sich auch im Museo

Poldi-Pezzoli zu Mailand (als Luini). Unser Bild kam 1846 durch den mailändischen Kunsthändler Pietro Pensa nach Wien (vgl. Engerth's Katalog, Bd. III, S. 316 ff.).

88. Lodovico Mazzolino: Circumcision. Sicheres Bild mit dem Datum 1526. Seit Mechel's Aufstellung in der Galerie nachweisbar. Die Anwendung von Goldhöhung beachtenswerth. E. 302.

89. Venezianischer Meister des 16. Jahrhunderts. Thronende Madonna. Nicht leicht zu bestimmen, da sich die alte Benennung G. Bellini keinesfalls halten lässt. Ich finde besonders in den Händen Züge, die eine sehr reife Zeit verrathen, auch wenn die allgemeine Anordnung etwas alterthümlich ist. Wir haben es höchstwahrscheinlich mit einem archaisirenden Meister zu thun. So oft ich das grosse Hauptaltarblatt in der Kirche Ogni Santi zu Venedig sehe, kommt mir jedesmal die unbestimmbare Madonna der Wiener Galerie in den Sinn. Das Bild in Ogni Santi ist ein signirtes Werk des Marco Moro Veronese von 1570 und zeigt in der Anordnung eine auffallende alterthümelnde Strenge. Wenn nun dieses Bild auch im Ganzen freier behandelt ist als die Wiener Madonna, so hat es mit dieser nach meiner Gedächtnissvergleichung doch in der Färbung so viel Gemeinsames, dass ich wohl eine bescheidene Vermuthung wagen darf. Vielleicht haben wir es hier mit einer früheren Arbeit des genannten Marco Moro zu thun.[1])

90. Marco Zoppo: Beweinung des heiligen Leichnams. Nach Analogie mit dem signirten Zoppo der Berliner

---

[1]) In Wien ist leider kein passendes Vergleichsbild vorhanden. Denn die signirte Leinwand in der akademischen Galerie gehört aus guten Gründen in die allerspäteste Zeit des Marco Moro.

Galerie ist die Zuschreibung zutreffend. Abgebildet im Jahrbuche, Bd. I, S. 150.

91. Cesare da Sesto: Die Tochter der Herodias. Lomazzo kennt (im Tempio della pittura, S. 139) ein derlei Bild von Cesare da Sesto als Bestandtheil der rudolphinischen Kunstkammer. Vermuthlich hat man es hier vor sich.

92. Tomaso da Modena: Dreitheiliges Bild; Madonna und zwei Heilige. Kam zum Zwecke der Einrichtung des Belvederes aus Karlstein nach Wien. Ueber die Malerei in und für Böhmen zur Zeit Kaisers Karl IV. hat ehedem Woltmann, seither Jos. Neuwirth und Julius v. Schlosser eingehend gearbeitet. Ich brauche hier auf Tomaso da Modena nicht näher einzugehen und berühre nur einige Fragen, welche mit der Technik und dem Erhaltungszustande des vorliegenden signirten Bildes zu thun haben. Zu Mechel's Zeit und noch viel später hielt man die drei Tafeln des Thomas von Mutina für Oelgemälde, bis man sich davon überzeugte, dass hier eine Temperamalerei vorliege, etwa in der Art, wie sie bei Heraclius, Theophilus und Cennino Cennini angegeben ist.[1]) Wenn aber auch die Grundlage augenscheinlich

---

[1]) Mechel spricht ausdrücklich von Oelmalerei bei diesen Tafeln. Vgl. auch Hackert, „Ueber den Gebrauch des Firnis"; J. Q. Jahn, Abhandlung über das Bleichen der Oele, und Fernbach, Oelmalerei, in welchen Quellen das Wesentliche über die technische Beurtheilung des Bildes zu finden ist. Seit den genannten Autoren hat sich auch A. v. Perger mit der Angelegenheit beschäftigt (Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines VII, S. 164 ff.). Wenig beachtet ist Murr's „Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur" XV (1787), wo (S. 16 ff.) auch von unserem Bilde die Rede ist. In neuester Zeit schrieben W. v. Wartenegg (in der Zeitschrift „Neue Revue" von 1896), Jos. Neuwirth (in der grossen Publication „Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in

Temperamalerei ist, so ist sie doch vielfach mit Oelfarbe nachträglich übergangen, wofür man freilich nicht den Maler des 14. Jahrhunderts, sondern den Restaurator des 19. verantwortlich machen darf. Mit Oelfarbe übergangen ist der Corno, die Mütze des Heiligen zur Linken. Auch der Fahnenstock ist übergangen. In demselben Sinne sind zu erwähnen grosse Stücke im Mantel der Maria. Ungezählte kleine Stellen tragen neue Farbe. Auf dem Bilde rechts sind die Stange des Fähnchens überölt und zahlreiche Stellen auf dem Fähnchen selbst. Sehr gelitten hat der Grund um die helle Inschrift. — Goldgipsgrund mit Stanzenpressung. Am Schilde auch jene Technik, die als opus punctile bekannt ist. Viel Gold und Silber. Augenscheinliche Anwendung von ziemlich unvermischtem Ultramarin und Zinnober (Notizen von 1896).

93. G. Vasari: Heilige Familie. Aus dem Florentiner Tausch von 1792.

94. Agnolo Bronzino: Bildniss der Herzogin Eleonora von Florenz. Seit der Zeit Karl's VI. in kaiserlichem Besitze.

95. Nach Michelangelo Buonarrott: Ganymed, vom Adler entführt. Aus der Galerie Leopold Wilhelm. Die Frage nach dem Originale ist unbequem. Engerth's Katalog vermuthet es in einem Bildchen, das aus der Galerie der Königin Christine von Schweden in die Orléansgalerie gekommen ist. Ein mittelgrosses Bild, das nach meiner Gedächtnissvergleichung dieselbe Darstellung zeigte wie das Ganymedbild der kaiserlichen Galerie, befand sich vor einigen Jahren im South-Kensington-Museum zu London und war

---

Böhmen", 1896) und J. v. Schlosser (im Jahrbuche, Bd. XIX, 1898) über das Gemälde, das auch 1873 in der Gazette des beaux-arts besprochen ist (VII, S. 409).

dort entschieden irrthümlich als Francesco Francia ausgestellt (aus der Sammlung Val. C. Prinsep). Dieses gute alte Bild gehört jedenfalls in diesen Zusammenhang, auch wenn sich bei einer Vergleichung mittelst Photographie kleine Varianten ergeben sollten.

97. Agnolo Bronzino: Bildniss des Grossherzogs Cosimo I. von Toscana. Eines der Bilder aus dem Florentiner Tausche von 1792.

98. Francesco de' Salvati: Auferstehung. Tauschbild aus Florenz.

99. Nach Michelangelo: Christus auf dem Oelberge. Im Besitze Karl's VI. nachweisbar. E. 304.

100. Dem Vasari zugeschrieben: Austreibung der Kaufleute aus dem Tempel. Kleines unvollendetes Bild, das zum Theile noch die Untertuschung sehen lässt. Voll Michelangelesker Bewegung. Ringsum angestückelt. Lässt sich nur bis in die Zeit Karl's VI. zurück verfolgen. E. 541. Wie Engerth richtig bemerkt, für Vasari zu geistreich.

101. Nach Michelangelo: Der Traum des Jünglings. Aus der Sammlung Leopold Wilhelm. Alte Wiederholungen derselben Darstellungen sind an verschiedenen Orten aufzufinden. So hat z. B. die National Gallery in London seit einiger Zeit ein derlei Bild, das, soweit meine Vergleichung aus der Erinnerung zulässig ist, nur ganz geringe Abweichungen von dem Wiener Exemplare bietet. Und diese Abweichungen mögen von Uebermalungen herrühren (Katalog von 1892, S. 72, Nr. 8). Ein weiteres Exemplar in Florenz ist schon in Engerth's Katalog und in den neuen Führern genannt.

102. Nach Michelangelo: Fortuna. War die vorhergehende Copie ziemlich augenscheinlich von italienischer

Hand, so kann ich hier den Gedanken an einen deutschen Copisten nicht los werden. Ein zweites Exemplar findet sich in der Galerie Corsini zu Florenz (Nr. 182).

103 und 104. Copien nach Federigo Baroccio.

108. Nach Piero di Cosimo: Perseus und Andromeda. Freie Nachahmung des Originals in den Uffizien zu Florenz.

109. Sofonisba Anguisciola: Eigenbildniss. Signirt und datirt mit 1554. Giovanni Morelli hat sich schon früh für dieses interessante Bildchen interessirt, dessen Abbildung seinem Artikel in Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst (Bd. X, S. 208) beigegeben ist. Venturi (Repertorium für Kunstwissenschaft VIII, 19 ff.) bringt es in Beziehung zur Kunstkammer Kaisers Rudolf II.

110. Dem Agnolo Bronzino zugeschrieben: Bildniss Cosimo's I. Aus der Sammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol.

112 und 113. Guisepe Cesari, genannt Cavaliere d'Arpino: Andromeda und Kampf der Giganten. Cavaliere d'Arpino hatte mit seinen kleinen Bildern viel Glück.[1] Das geringe Können dieses „Meisters" tritt da viel weniger hervor, als auf grossfigurigen Bildern, wie z. B. auf dem in der lateranischen Galerie.

114. Dem Francesco Vanni zugeschrieben: Christus vor der Geisselung. Herkunft unklar. In Rosa's Katalog die erste sichere Spur.

---

[1]) Wiederholungen oder alte Copien nach der signirten Andromeda des Cavaliere d'Arpino, die wir eben vor uns haben, gibt es genug. Eine befindet sich in der Accademia di San Luca zu Rom (Nr. 139), eine weitere in der Galerie Corsini zu Florenz (Nr. 153). Im ältesten Inventar der Wiener Galerie Jäger von 1809 heisst es: „Andromeda von Joseph Darpino", was wohl auch in den Zusammenhang gehört.

115 und die nächstfolgenden Nummern werden wohl mit Recht als Werke des Domenico Feti verzeichnet.[1]) Wie man aus einem Ueberblicke über die Literatur entnimmt, hat man sich ehedem viel eingehender mit Feti beschäftigt, als in neuerer Zeit. Schon die classicistische Geschmacksrichtung war seiner Werthschätzung begreiflicher Weise nicht günstig; und als der junge Goethe in Dresden Wohlgefallen an Feti's Werken fand, wurde er verspottet. Daher die gedämpfte Anerkennung später in „Winckelmann und sein Jahrhundert". Seither war die Richtung der Kunst und der Kunstgeschichte den Malern in der Art des Feti noch weniger günstig. Man hat einige Mühe, sich über die zahlreichen erhaltenen Bilder des Feti selbst oder aus seinem Atelier einen Ueberblick zu verschaffen. Manche der Bilder, die als Arbeiten Domenico's gelten, mögen von seiner Schwester Lucrina gemalt sein. Wären nicht fremde Hände mit im Spiele, so könnte man sich kaum die grosse Anzahl von Werken verschiedener Art erklären, die in einem verhältnissmässig kurzen Leben entstanden sein müssten. Noch dazu zahlreiche Wiederholungen einzelner Bilder.[2]) Die Bilder des Feti, die

---

[1]) Baglioni lässt ihn zu Rom geboren sein, das Inventar der Galerie Leopold Wilhelm nennt ihn wiederholt als Mantuaner.

[2]) Zu Feti vgl. neben Baglioni die Handbücher für Geschichte der Malerei, besonders die älteren, die Künstlerlexika. Ridolfi, Maraviglie, 2. Aufl., II, S. 326. Neuerlich die Kataloge der Galerien zu Dresden und St. Petersburg, des Louvre, der Galerie Corsini in Florenz (Nr. 297 ff.), Karlsruhe (Nr. 447). In älteren Katalogen finden sich nicht selten Bilder von Feti; besonders zu nennen ist hier der Katalog der Galerie Karl's I. von England, der Galerie Buckingham, der des Erzherzogs Leopold Wilhelm, ausserdem noch jener der Sammlung Tallard (Paris 1756). Noch anderes bei Charles Blanc: „Le trésor de la curiosité." Die Fetis der Dresdener Galerie stammen sämmtlich aus kaiserlichem Besitze.

man jetzt in der kaiserlichen Galerie sieht, stammen grösstentheils aus der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm, in welche sie aus dem Besitze Karl's I. von England und aus der Buckingham'schen Sammlung gelangt waren. Im geschichtlichen Abschnitte war von diesen Bildern die Rede.

125 bis 128. Römische Maler des 18. Jahrhunderts: Zwei Bilder mit Resten antiker Bauten. Die Benennung Pannini ist zweifellos verfehlt, doch muss ich eine andere, gesicherte einstweilen selbst schuldig bleiben. Aus der Ambrasersammlung.

130 und 131. Landschaften, angeblich von Francesco Zuccherelli. Es gibt so viele sichere Bilder des Zuccherelli (besonders im Palazzo reale zu Venedig), dass man mit Bestimmtheit diesen Namen hier ausschliessen kann, was ich denn mündlich seit Jahren oft genug gethan habe. Neuestens erinnerte mich G. Ludwig an die nahe Stilverwandtschaft dieser Landschaften mit den Arbeiten des Andrea Locatelli.

Der Oberlichtsaal, den wir nun betreten, ist fast ausschliesslich venezianischen Bildern gewidmet. Zunächst fällt uns eine Reihe von todt geputzten Werken des älteren Palma auf. Besonders die Bildnisse junger Mädchen oder Frauen sind übel weggekommen und haben ihre alten Lasuren für ewige Zeiten eingebüsst. Klagen wir aber nicht über Dinge, die nicht mehr zu ändern sind. Die kunstgeschichtliche Beurtheilung der Wiener Palmas ist nach einigem Her und Hin bei Morelli und Crowe und Cavalcaselle endlich zu einem Ergebnisse gelangt, das man gelten lassen kann und das in der neuen Aufstellung zum Ausdrucke kommt. Da es sich vielfach um verdorbene Bilder handelt, wird freilich die Zuschreibung hier stets weniger sicher bleiben als bei gut erhaltenen Bildern.

136. Lucretia (Engerth 321). Dürfte dem engsten Kreise des älteren Palma angehören.[1]) Nur die grösste Zerstreutheit kann hier eine vlamische Copie sehen. Urtheilsfähige Stimmen, wie etwa die Morelli's, lassen Palma geradewegs selbst als Meister gelten. Der Eindruck, den man heute erhält, ist ein gemischter, verfälschter. Denn die Lucretia ist ein wahrer Tummelplatz von Beispielen alter und neuer Uebermalungen. Ein grosser Katalog müsste sie gewissenhafter Weise alle aufzählen, wogegen ich mich hier wohl mit einer allgemeinen Andeutung begnügen darf.

145. Dem ältesten Bonifazio zugeschrieben: Die Tochter der Herodias. E. 547. Abbildung in der Gazette des beaux-arts von 1893, I, S. 13 (Text S. 16). S' ist eine Benennung, wenngleich keine sichere. Ich halte sie überhaupt für gänzlich verfehlt. Prüfung auf den älteren Pordenone zu machen.

146 bis 149. Andrea Schiavone: Christus vor Kaiphas, männliches Bildniss, Curius Dentatus weist die Ge-

---

[1]) Zu der Zusammenstellung der Wiener Palmabilder bei Engerth gebe ich einige Ergänzungen. E. 317. Heimsuchung. Kommt in kleiner Darstellung auf der gemalten Galerie des Teniers in Wien vor. Vgl. auch Prodromus, Taf. 17, E. 318. Santa Conversazione; auf demselben Bilde von Teniers im Kleinen copirt. Ein damit sehr verwandtes Bild im Museum zu Neapel. E. 319. Apostel Johannes, seither umgetauft. In der Gazette des beaux-arts 1893, II, S. 14, als Cariani. E. 320. Ein Apostel oder Philosoph; umgetauft auf Savoldo. E. 321. Lucrezia. Anerkannter Palma. Zu den Stichen nach diesem Bilde zählt auch das Blatt von M. French für Görling's „Belvedere". Dasselbe gilt von E. 323, Violante, die ebenfalls von W. French fürs „Belvedere" nachgebildet ist. Zu E. 328, Bildniss eines jungen „Helden". Von Morelli als Pellegrino da San Daniele in Anspruch genommen. Von Lindner für Görling's Belvedere gestochen.

schenke der Samniter zurück. Santa Conversazione. Zunächst liegt kein Grund vor, die herkömmliche Benennung aufzugeben. Die genannten Bilder Schiavone's stammen alle aus der Galerie Leopold Wilhelm.

150. Tizian: Porträt des Fabrizio Salvaresio. Signirtes Werk aus dem Jahre 1558 und dadurch von besonderer kunstgeschichtlicher Bedeutung. Erzherzog Leopold Wilhelm liess den Salvaresio von Teniers auf seine gemalte Galerie setzen.

151. Nach Tizian, vermuthlich von Andrea Schiavone: Venus und Adonis. E. 524.

152. Werkstätte Tizian's: Das Mädchen mit dem Eichhörnchen. War in der Galerie Leopold Wilhelm (altes Inventar Nr. 197). Wiederholungen mit kleinen Abweichungen werden bei Engerth namhaft gemacht. Ein derlei Bild scheint auch in der alten Wrschowetz'schen Galerie zu Prag vorhanden gewesen zu sein, in deren Inventar (kurz vor 1723) es heisst: „13. Von Rubens Copaij nach Titian Weibs Pourtrait mit ein Euchörl in den Händen. H. 3' 4½". Br. 2' 4"." Man schätzte die Copie damals auf 300 Thaler.

153. Schule Tizian's: Mars und Venus. E. 525. Herkunft unsicher.

154. Tizian: Porträt, angeblich des Filippo Strozzi. In der Kleidung auffallend durch die breite helle Verbrämung des Mantels. War offenbar ein Lieblingsbild des Erzherzogs Leopold Wilhelm, da es auf den Darstellungen aus dessen Galerie von Teniers wiederholt angebracht worden ist. E. 513.

155. Bonifazio Veneziano: San Giovanni Battista San Gerolamo. Kam 1816 aus der Accademia delle belle arti in Venedig nach Wien. Noch früher war es im Magi-

strato del monte di sussidio beim Rialto, wo es auch von Boschini gesehen worden ist.[1])

Dem Stile nach haben wir hier die jüngste Generation der „Bonifazios"[2]) anzunehmen, die in Venedig noch über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinaus eine sehr rege Thätigkeit entfaltet hat. Besonders gesucht waren in jener Zeit Bilder von der Art dessen, welches wir eben betrachten. Man findet deren gegenwärtig in der „ultima stanza del consiglio dei dieci" im Dogenpalast, in San Giovanni e Paolo zu Venedig, in der Accademia ebendort, in der Wiener Akademie. Eine freie, weiche Behandlung zeichnet sie aus.

Dem ältesten Bonifazio gehören dagegen zu:

156 und 201. Zwei grosse Bilder aus einer Reihe von Darstellungen zu den Trionfi des Petrarca. Das Gedicht Petrarca's, das der Reihe nach den Sieg der Liebe, der Keuschheit, des Todes, des Ruhmes, der Zeit und der Gottheit behandelt, war für die italienische Renaissance von einer beachtenswerthen Bedeutung. Denn oft genug sind in verschiedenen Kunstgebieten bildliche Darstellungen zu dieser Dichtung von italienischen Künstlern geliefert worden. Ich habe vor Jahren viele solche Bilderreihen nachgewiesen und auch die Wiener Gemälde berücksichtigt. Diese gehören offenbar zu jener Reihe von fünf Bildern, die früh schon getheilt worden ist und aus der um die Mitte des 18. Jahrhunderts vier Gemälde im Besitze Giovanni Michillo's in Venedig waren und als Werke des Tizian damals von Pomarede gestochen worden sind. Zwei Bilder fehlten zu Po-

---

[1]) Minere (1664), S. 276.

[2]) Zu den Bonifazios vgl. die Literatur, die ich in den Annales des Brünner Franzensmuseums, Bd. II, zusammengestellt habe. Neue Aufschlüsse sind von Dr. G. Ludwig zu erwarten.

marede's Zeit aus dieser Suite. Diese zwei haben wir hier vor uns, zwei andere, zu Pomarede's Zeit noch in Venedig und von ihm gestochen, befinden sich in Weimar; die zwei übrigen, von der sechstheiligen Reihe, die von Pomarede gestochen sind, müssen erst wieder aufgefunden werden. Ob diese Reihe von Bildern, auf die ich zuerst aufmerksam gemacht habe,[1]) jenen Trionfi entspricht, die bei Ridolfi beschrieben sind, ist gar nicht so sicher, als es der neue Führer hinstellt. Im Gegentheile: der Duc de Rivoli hat in England venezianische Bilder gesehen, die viel besser zur Beschreibung bei Ridolfi passen als die Wiener Bilder. Ueberdies erwähnt Ridolfi, dass die Suite, die er beschreibt, nach England gekommen sei. Die zwei Bilder in Wien scheinen indess niemals über den Canal gegangen zu sein, denn sie waren schon vor 1663 in kaiserlichem Besitze, und zwar unter jenen Bildern, die im genannten Jahre aus Innsbruck nach Ambras gekommen sind. (Siehe oben S. 277.) Und unter jenen Bildern haben sich, wie die Geschichte der Galerie lehrt, keine befunden, die nachweislich aus England stammen würden. Auch sucht man in den Katalogen der Buckingham-Galerie und der Sammlung Karl's I. vergebens nach unseren Trionfi. Ich nehme also an, dass die Reihe, die Ridolfi (vor 1648) beschrieb und damals schon nach England übertragen bezeichnet, noch immer in England sich befindet, wogegen die Wiener Bilder einer anderen Suite

---

[1]) Vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. VII, S. 1 ff. und 368 f., ferner Chronique des arts 1886, S. 246 f. und 277 ff. Zur Ikonographie der Trionfi des Petrarca vgl. auch Wiener „Montagsrevue" 18. Dec. 1882. Frimmel, „Beiträge zu einer Ikonographie des Todes" (Sonderabdruck, S. 41 bis 62 und 163 f.).

von sechs Gemälden angehören, von der noch zwei abgängig sind.[1])

Wer vom Studium der beiden Wiener Trionfi herkommt, wird erstaunt sein, die folgende Nummer derselben Hand des ältesten Bonifazio zugewiesen zu finden.

157. Weibliches Bildniss. Offenbar venezianisch, aber aus späterer Zeit als die Bilder mit den Triumphzügen. Auch Berenson kann hier an den alten Bonifazio nicht glauben und nennt den Francesco Beccaruzzi. Ich habe das signirte Bild des Beccaruzzi in der Accademia zu Venedig oft darauf hin angesehen, ob es zu dem vorliegenden weiblichen Bildnisse passe, muss aber eingestehen, dass mich auch diese Benennung nicht befriedigen kann. Die vielen Bildnisse, die in Venedig im 16. Jahrhundert gemalt worden sind, haben noch keineswegs jene gründliche Beachtung gefunden, um sie immer rasch einem bestimmten, bekannten Meister zuschreiben zu können. Das empfindet man auch in unserem Falle. Mit einigen recht tüchtigen, bisher vielleicht nur in ganz anderem Zusammenhange genannten Malern muss man jedenfalls einstweilen noch wie mit unbekannten Grössen rechnen.

158 bis 160. Andrea Schiavone: Drei mythologische Darstellungen, Geburt Jupiters (?), Gastmahl Belsazar's, Jupiter von Amalthea aufgezogen. Gegen die Benennung lässt sich

---

[1]) Von Pomarede sind um 1750 gestochen: der Triumph des Todes, des Ruhmes, der Zeit und der Gottheit. Erhalten haben sich *a)* in Wien: der Triumph der Liebe und der Keuschheit (beide fehlen bei Pomarede, weil sie 1750 längst aus Venedig fort waren) und *b)* in Weimar: der Triumph der Zeit und der Gottheit (beide von Pomarede gestochen und augenscheinlich aus derselben Suite wie die Wiener Bilder).

kaum etwas Stichhältiges einwenden. Derlei Bilder von Schiavone's Hand haben nicht selten Formen und eine Nachlässigkeit der Ausführung, wie sie an Truhenmalereien vorkommen. Man weiss ja durch Ridolfi's Maraviglie und Boschini's Ricche minere, dass Schiavone um wenig Geld sehr viel gemalt hat, unter anderem auch Bilder für Truhen, Cassones, so dass meine Vermuthung durch einige Stimmen annähernd aus der Zeit des Malers bekräftigt wird. Einige der kleinen Möbelbilder des Schiavone sind erstmalig im neuen Museum aufgestellt worden, wie Nr. 159, 175, 184, 195, 203. Es sind praktische Füllsel, die aber mit gleichem Rechte in der kunstgewerblichen Abtheilung hätten Platz finden können. Nr. 158 trägt rechts unten die alte Inventarsnummer 80, Nr. 160 (neu) die alte Ziffer 79.[1])

161. Vortrefflicher Tizian: Die Sünderin vor Christo. Es ist mir unverständlich, wie man hier an Padovanino denken kann, der hie und da vor dem Bilde genannt worden ist. Venedig weist so viele sichere Bilder des Padovanino auf, dass man sich Strich für Strich davon überzeugen kann, wie unberechtigt ein Hinweis auf diesen Namen in unserem Falle ist. Das Bild hier ist vom Tizian und stammt etwa aus der Zeit der Verkündigung in San Salvatore zu Venedig.

162. Dem Tizian zugeschrieben: Der heilige Jacobus. Von Berenson angezweifelt. Gehört mit Nr. 165 zu einem Ganzen, das aus einer Copie im Berliner Museum bekannt ist. Die Beschreibung im neuen Führer ist nicht ganz zutreffend.

---

[1]) Diese Nummern beziehen sich übrigens nicht, wie man erwarten würde, auf das Inventar Leopold Wilhelm. Dort war die heutige Nr. 158 als Nr. 318 eingetragen und hiess die Geburt Apollinis.

163. Tizian: Isabella d'Este. Von Tizian 1534 nach einem älteren Bilde gemalt. Interessante Erörterungen über dieses Bild brachte die Gazette des beaux-arts von 1895 (I, S. 19 ff., Ch. Yriarte).

164. Nach Tizian: Der Erlöser mit der Weltkugel. Das Original befindet sich in der Eremitage zu St. Petersburg (Nr. 95 des Kataloges von 1891).

165. Dem Tizian zugeschrieben: Junger Mann, wohl ein Geistlicher. Gehörte ursprünglich zum Jacobusbilde Nr. 162. (Stahlstich von W. French für Görling's „Belvedere".)

166. Nach Tizian: Madonna mit Sanct Hieronymus, Stephan und Georg. Alte Copie nach dem Urbilde, welches sich jetzt im Louvre befindet.

167. Tizian: Der Arzt Parma. Etwas verrieben, aber dennoch als Tizian festzuhalten. Eine Zuweisung an Dom. Campagnola, wie sie vorübergehend geschehen ist, hat gar keine Berechtigung. Man erinnere sich an die offenbar nach der Ueberlieferung benannten Orgelthüren des Campagnola in San Michele bei Venedig, und an das Altarbild im Rudolfinum zu Prag, um sofort den Missgriff zu erkennen.[1])

---

[1]) Für die Beurtheilungen der Zeichnungen des Dom. Campagnola ist das signirte Blatt im Weimarer Museum sehr wichtig. Durch alte, wenn auch nicht gleichzeitige Inschrift war eine Zeichnung der Sammlung Jurié in Wien beglaubigt. Eine andere Zeichnung von Campagnola war in der Sammlung v. Klinkosch in Wien. Andere anderwärts. Vgl. auch Archivio storico dell' arte VIII, S. 263. Repertorium für Kunstwissenschaft XVIII, S. 213; Morelli-Lermolieff a. a. O. Gazette des beaux-arts 1894, II, S. 322 ff. und 433 f. (Gronau). Die Fresken Dom. Campagnola's in Venedig sind spurlos verschwunden. Sein Antheil an den Wandmalereien Tizians in Padua ist sichergestellt. Wer will aber von verdorbenen, verrestaurirten Wandgemälden auf

Es hat keinen Sinn, Bilder zur Vergleichung heranzuziehen, die dem Dom. Campagnola nur so halb und halb in neuester Zeit zugeschrieben sind, wie das Concert im Salon caré des Louvre oder das Concert der Galerie Pitti. Aber auch dann, wenn die Zuschreibungen dieser Bilder sich in der Folge bestätigen sollten, wäre noch immer damit für das Bildniss des Parma hier nichts gewonnen. Denn die Analogien zwischen dem Wiener Bildniss und jenen Gemälden sind gering, und das sichere Bild in Prag spricht gegen eine Zuschreibung an Dom. Campagnola.[1])

Die Benennung des Dargestellten ist gut gesichert. Ridolfi sah das Bild bei Bart. della Nave in Venedig und nennt es als Porträt des Parma, der Tizian's Arzt gewesen. B. della Nave hat, wie man weiss, mehrere Bilder an den Erzherzog

---

Oelgemälde zurückschliessen! Die Orgelthüren in San Michele (di Murano) sind als Werke Campagnola's erwähnt bei M. Boschini (Minere 1664, S. 524, und in den Ricche minere) und später in mehreren Guiden. Ob sie signirt sind, habe ich bisher noch nicht ermittelt.

[1]) Das Bild in Prag ist abgebildet im Kataloge des Rudolfinum. Die Orgelthüren von San Michele bei Venedig stellen dar: 1. Mariae Himmelfahrt; die unteren Figuren etwa von Tizian beeinflusst. 2. St. Michael; alterthümlich componirt. Im Ganzen etwas unbeholfen. — Zugeschrieben wird dem Dom. Campagnola ein ziemlich grosses Breitbild mit vielen nackten Kinderfiguren in der Sammlung der Gräfin Mainardi bei Codroipo. Bei Fr. Zanotto (in der nuovissima guida di Venezia von 1856) stehen auch Campagnola's Prophetenfiguren unter den Deckenbildern der Accademia verzeichnet, sowie die Halbfigur David's der ehemaligen Galerie Manfrin. Andere Arbeiten des Dom. Campagnola in (der Accademia) erwähnt bei Moschini (in der Guida per la città di Venezia 1815, II, S. 514). — Ein Lichtkupferdruck nach dem Parmabildnisse in Engerth's Belvederewerk. Ein Lichtdruck nach Jasper's Zeichnung im illustrirten Kataloge der Wiener internationalen Specialausstellung der graphischen Künste von 1883.

Leopold Wilhelm verkauft, in dessen Galerie zu Brüssel denn auch bald unser Parma auftaucht. Teniers hat es auf seiner grossen gemalten Galerie dargestellt.

168. Andrea Schiavone: Diana und Actaeon. Angeblich in der Versteigerung der Buckingham-Galerie gekauft. Nicht im alten englischen Katalog nachweisbar. Nach einem Tizian'schen Originale, das jetzt in der Sammlung Ellesmere in London ist.

169. Nach Tizian: Diana und Kallisto. Copie nach dem bekannten Originale in der Bridgewater-Galerie. Das Wiener Exemplar galt früher ernstlich als Tizian und wurde gegen 1660 von M. Boschini besungen (Carta del navegar pittoresco, S. 301 f.). Zweifellos war es im Besitze des Erzherzogs Leopold Wilhelm, da es auf einem Galeriebilde des Teniers vorkommt, und zwar auf dem in der Madrider Galerie. Auch ins Theatrum pictorium ist es aufgenommen.

170 und 171. Bonifazio Veneziano: Beide Leinwanden bilden zusammen eine Verkündigung an Maria. Sie kamen 1816 aus dem Depositorio der Commenda di Malta nach Wien. Vorher waren sie im Magistrato della Cassa del Consiglio dei dieci (durch G. Ludwig überprüfte Provenienz). Boschini erwähnt die Bilder 1664: „Dalle parti delle finestre, vi è l'Angelo, e Maria Annonciata, di Bonifacio,"[1]) Vermuthlich handelt es sich um den mittleren „Bonifazio".

172. Bonifazio der Jüngste: Sanct Laurentius und Aloisius. 1838 aus Venedig (Cérésole, S. 88 ff.). Stammt aus dem Magistrato del Sale. „Sopra il Tribunale nel primo nicchio, appresso le finestre, vi sono San Lorenzo e San Luigi" (Boschini, minire 271).

---

[1]) Spätere Literatur genannt bei Krafft-Eitelberger, S. 113.

173. **Tizian**: Allegorie; ein Mädchen, ein ältlicher Mann; rechts Eros. Provenienz unklar. E. 503.

174. **Tizian** zugeschrieben: Danae. Die Autorschaft des grossen Cadoriners ist hier keineswegs gesichert und erst jüngst wieder von Berenson geleugnet worden. Die Signatur ist schreiend falsch. Vor Jahren konnte man noch deutlich unterscheiden, dass sie mit Bleistift hinzugefügt worden ist. Seither ist sie mit Oelfarbe übergangen worden. Nach etwa hundert Jahren wird man sich den Kopf darüber zerbrechen, ob sie nicht doch echt ist. Es ist bekannt, dass dieselbe Darstellung mit allerlei Varianten mehrmals vorkommt. Das Exemplar in Neapel gilt als das beste. Ein anderes, von dem Wiener verschiedenes (mit einem Hunde bei der Alten) befand sich im Besitze des Erzherzogs Leopold Wilhelm und ist auf der gemalten Galerie des Teniers in Madrid dargestellt. Das Wiener Exemplar dürfte jenes sein, das Ridolfi im Besitze des Kaisers Rudolf II. erwähnt. Ob es vorher im Besitze des Granvella's war, ist fraglich. E. 500.[1])

176. **Tizian**: Die sogenannte Zigeunermadonna. Gilt seit lange als das früheste Werk von Tizian, das die Wiener Galerie besitzt. Aus der Galerie Leopold Wilhelm.

177. **Tizian**: Bildniss Varchi's, des berühmten Florentiner Geschichtsschreibers. Ich habe diese Benennung der dargestellten Persönlichkeit noch nicht überprüft. Ist Varchi dargestellt, so würde das Bild bald nach 1527 anzusetzen sein, sowohl nach dem Alter des Dargestellten (Varchi ist

---

[1]) Zu den Nachbildungen, die Engerth's Katalog verzeichnet, füge ich hinzu: Stahlstich von Walther in der Publication „Deutschlands Kunstschätze" und in Görling's „Belvedere". Viele Erörterung über dieses Bild finden sich bei Krafft-Eitelberger. Vgl. auch die zweite Auflage meines Heftes über „Gemalte Galerien".

1502 geboren), als auch nach der Angabe, dass Varchi 1527 von Florenz fort und nach Venedig zog.

178. Tizian: Das grosse Ecce homo-Bild. Die Geschichte des Bildes ist bekannt, wenigstens in den grossen Zügen. 1543 ist es gemalt, gegen 1581 war es noch in Venedig. Im 17. Jahrhundert kam es zum Herzog von Buckingham, 1648 an Erzherzog Leopold Wilhelm, von diesem an den Kaiser, und zwar nach Prag. Seit 1723 ist es in Wien.[1])

179. Tizian: Grablegung. Verschieden in der Composition von dem berühmten Bilde im Louvre. Tizian's Autorschaft ist hier nicht ebenso sicher wie dort. Unser Bild war 1579 im Besitze des Staatssecretärs Antonio Perez, weiterhin beim Herzog von Buckingham (beschrieben im Kataloge von Fairfax). Im Uebrigen hat es im Wesentlichen dieselben Schicksale wie das grosse Ecce homo-Bild. (Zur Grablegung vgl. Zeitschrift für bildende Kunst V, 81 ff.)

180. Tizian: Die sogenannte Kirschenmadonna. Hochinteressantes, allgemein anerkanntes Werk. Die Uebertragung des Bildes durch Erasmus Engert und die Copirung der Rückseite des abgenommenen Gemäldes hat viel Aufsehen erregt, und das mit Recht, denn bis dahin (leider auch seither) hat man jedesmal die Gelegenheit vorübergehen lassen, bei der Uebertragung von Bildern die Beschaffenheit der tiefsten

---

[1]) Die wichtigsten Angaben finden sich im Kataloge von Fairfax. Eine Copie des Ecce homo von flandrischer Hand ungefähr in der Grösse des Originales sah ich 1893 in Notre Dame de la Chapelle zu Brüssel in einer der südlichen Kapellen. Siehe auch oben S. 132, Frizzoni's Ausgabe des Anonimo Morelliano, S. 243 ff., und Ch. Blanc, Trésor de la curiosité I, S. XIV.

Schichten zu studiren.[1]) Sobald wir dieses grosse Verdienst des älteren Engert anerkannt haben, müssen wir aber sofort mit Bedauern bemerken, dass die Restaurirung der Vorderseite eine allzu gründliche war. St. Joseph hat durch Engert's Getupfe und Gepinsel seinen ursprünglichen Charakter verloren, und allerwärts stört das Bestreben, die alten Sprünge zu vertuschen. Eine Copie der Kirschenmadonna (der Vorderseite) war in der Baron Fechenbach'schen Versteigerung von 1889 in Köln zu sehen,[2]) eine andere, die mir von der Hand Sassoferrato's zu sein schien, hängt in der Galerie Corsini in Florenz (Nr. 122). Uebrigens müsste Sassoferrato das Bild copirt haben, als er ein noch junger Mann war. Denn das Original ist schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts in der Brüsseler Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm nachweisbar. Teniers hat es nämlich auf seiner grossen gemalten Galerie zur Darstellung gebracht.

181. Tizian: Der kleine Tamburinschläger. Wie die meisten Tizians stark übermalt. Eine kleine Abbildung in Lafenestre's Buch über Tizian. Besonders auffallend ist dieses sonst gar freundliche Bild durch seine Uebermalungen. In der

---

[1]) Ein Paar unzureichende Notizen haben sich über diese Schichten gefunden in dem Berichte über die Operation an der Madonna di Fuligno von Raffael. Von der Unterseite eines Fr. Francia, der lange Zeit beim russischen Botschafter in Wien, Fürsten Lobanow, war, ist wenigstens eine Photographie hergestellt worden, die freilich nicht im Handel ist und über kurz oder lang verloren sein wird. — Von der Uebertragung der Kirschenmadonna handelten ziemlich eingehend E. v. Sacken und R. v. Eitelberger in den österreichischen Blättern für Literatur und Kunst 1853, S. 303 f. Einiges Actenmaterial bei Engerth im Katalog III, 318 ff. Andere Literatur in meinem Handbuch der Gemäldekunde, S. 45 und 47.

[2]) J. M. Heberle'sche Versteigerung. Abbildung im Kataloge.

als stimmungsvoll berühmten Landschaft sind kaum einige Quadratzoll alter Malerei zu sehen. Eine ganz gewöhnliche dunkle, neue (nicht neueste) Tunke bedeckt den grössten Theil. Man sehe nur, wie brutal der Umriss des Köpfchens links ausgespart ist. Nicht einmal die Löckchen waren vor dem einfältigen Pinsel sicher. Der Tamburino scheint vielmehr bei einem Anstreicher, als bei einem vorsichtigen Restaurator gewesen zu sein. Ein Beispiel für viele, welches die Missachtung beweist, mit der gewöhnlich alte Bilder von jüngeren Malern behandelt werden. Beachtenswerth ist in diesem Falle besonders die kleine Copie von Teniers auf dem grossen Galeriebilde.

182. Tizian: Porträt des Hofantiquarius Jacopo de Strada. Mit der echten Bezeichnung. Auch dieses Bild war schon im Besitze des Erzherzogs Leopold Wilhelm, als Teniers seine grosse gemalte Galerie schuf. Gegen 1660 besang Boschini dieses Bildniss des „Antiquario" in seiner „Carta del navegar pittoresco". Ueber Strada hat der XV. Band des Jahrbuches viel Beachtenswerthes mitgetheilt.

183. Nachahmer des Tizian: Anbetung durch die Könige. Krafft-Eitelberger, sowie Crowe und Cavalcaselle bringen das kleine Bild mit einem Werke des Cesare Vecellio in Santo Stefano zu Belluno in Verbindung. Ich habe diese Angelegenheit nicht gründlich durchgearbeitet und kann hier nur erwähnen, dass von derselben Hand, die das nicht allzu bedeutende Bildchen hier geschaffen hat, dieselbe Darstellung noch einmal gemalt wurde. Dieses zweite Exemplar befindet sich in der Landesgalerie zu Graz. Das Wiener Exemplar stammt aus der Galerie Leopold Wilhelm. Ueber die Herkunft des Grazer Bildes wird, wie man hofft, in einiger Zeit ein kritischer Katalog Auskunft geben.

184 und 185. Andrea Schiavone: König David bringt die Bundeslade nach Jerusalem und Amor und Psyche.

186. Tizian: „Nymphe und Schäfer", wie das Bild verschämter Weise genannt wird. Künstlerisch überaus bedeutend und interessant, wenngleich im Uebrigen für den Anschauungsunterricht nicht besonders geeignet. Abbildungen im Jahrbuche XII und in der Gazette des beaux-arts von 1893. Eine mittelmässige Copie in der Galerie Giustinian alle Zattere zu Venedig.

187. Tizian: Allegorie; junger Mann mit einem Spiegel, sitzendes Mädchen, Eros. Wenngleich vielleicht nicht eigenhändig, so doch aus Tizian's unmittelbarer Nähe.

188. Bonifazio der Jüngste: Sanct Hieronymus und Jacobus der Aeltere. 1816 aus Venedig aus dem Magistrato del Sale (Herkunft von G. Ludwig überprüft). Bei Boschini erwähnt. Krafft-Eitelberger geben noch einige neuere Literatur.

189. Derselbe Bonifazio: Der heilige Zacharias und Dominicus. 1838 aus Venedig. Dort ehedem im Magistrato de' Governatori delle Entrate (Cérésole a. a. O., Boschini S. 270).

190. Andrea Schiavone: Scipio. Aus Galerie Leopold Wilhelm.

191. Tizian: Porträt des Churfürsten Johann Friedrich von Sachsen. Erst seit dem 18. Jahrhundert in kaiserlichem Besitze nachweisbar.

192. Bonifazio der Jüngste: Die Heiligen Hieronymus und Aloisius. 1838 aus Venedig. Dort ehedem im Magistrato delle Entrate (Cérésole, Boschini).

194. Andrea Schiavone: Die Musik. Aus der Galerie Leopold Wilhelm.

195. Andrea Schiavone: Unklare Darstellung, wie es scheint, die Vertheilung der Kronen aus der Apokalypse. Angeblich mit Nr. 159 „in Venedig erworben".

196. Tizian: Eigenbildniss. Entweder Copie oder bis zur Unkenntlichkeit verrestaurirtes Original. War schon zu den Zeiten des jüngeren Teniers im Besitze des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Denn es ist auf dem grossen Galeriebilde des Teniers dargestellt.

197. Tizian: „Das Mädchen im Pelz." Obwohl Thausing mündlich und schriftlich über diesen Bildertitel gewitzelt hat, ist die von Engerth beliebte Aufschrift doch die kürzeste, die sich hier als Schlagwort finden lässt. Thausing wollte eine Aehnlichkeit der Gesichtszüge dieses Mädchens mit denen der Herzogin Eleonora von Urbino gefunden haben. (Vgl. Zeitschrift für bildende Kunst XIII, 258 ff.) Diese Meinung ist längst widerlegt, wie man aus Ant. Springer's Bildern aus der neueren Kunstgeschichte (II. Aufl., 1. Bd., S. 274) entnehmen mag. Engerth's Belvederewerk, wo das Bild in Heliogravure nachgebildet ist, hält sich in dieser Beziehung sehr vorsichtig.

198. Tizian: Lavinia, die Tochter des Künstlers. Aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Ein damit verwandtes Bild in der Dresdener Galerie (neue Nr. 171).

199. Tizian: Bildniss des Papstes Paul III. Wohl kaum ganz eigenhändig, doch sicher der Schule angehörig.

200. Bonifazio der Jüngste: Der heilige Franciscus von Assisi und Andreas. 1816 aus Venedig. Ehedem im Magistrato del Monte di sussidio (Boschini 276).

201. Triumph der Liebe. Siehe bei Nr. 156.

202 bis 204. Andrea Schiavone: Apollo und Daphne, Samson's Tod, Apollo und Amor.

205. Giovanni Busi, genannt Cariani: Der Apostel Johannes, Halbfigur. Galt früher als Palma vecchio. In neuester Zeit dem Mitschüler dieses Palma in Bellini's Atelier Cariani zugeschrieben und das wohl mit Recht durch Wickhoff und Berenson.

206. Angeblich Cariani: Ein Krieger, bekränzt. Halbfigur. Wie ich fürchte, gegenwärtig nicht zu bestimmen. Die alte Benennung Giorgione ist nicht haltbar, und die neueren Vermuthungen, die auf Francesco Beccaruzzi (Berenson) und Cariani (Crowe und Cavalcaselle) zielen, sind schwach genug begründet. Die Maler von der Art eines Chaprioli, Giovanni Contarini und Pietro Vecchia[1]) haben recht geschickt gelegentlich einen grossen, meist Giorgionesken Stil geheuchelt, so dass man gewiss vorsichtig sein muss, um nicht ihre Bilder für solche aus dem engeren Kreise des Giorgione oder Cariani zu nehmen. Von einer höchst gezwungenen Deutung des Bildes, die wohl aus persönlichen Rücksichten in den Führer aufgenommen worden ist, wollen wir hier schweigen.

207. Angeblich Cariani: „Der Bravo." Obwohl von anderer Hand als das eben besprochene Bild, braucht doch auch das vorliegende nicht von Cariani zu sein, auch wenn sich Morelli, Frizzoni und Andere für diese Benennung geäussert haben. Bleiben wir einstweilen bei dieser Anschauung, die immerhin gute Gründe für sich hat. Das Bild, dessen Darstellung mehrere Deutungen erfahren hat, stammt aus der Sammlung des Giov. Anton. Venier in Venedig, wo es 1528 durch Marc Anton Michiel (den Anonimo Morelliano)

---

[1]) Von Chaprioli war oben die Rede bei Nr. 23, über Pietro Vecchia und Giovanni Contarini wird weiter unten Auskunft gegeben.

notirt wird. Ridolfi kennt späterhin ein ähnliches Bild, vielleicht dasselbe. Es kam dann in den Besitz des Erzherzogs Leopold Wilhelm und wurde von Boschini besungen (in der charta del navegar pittoresco).

208. Giov. Gerol. Savoldo: Die Beweinung des heiligen Leichnams. Ein Bild, das trotz der schwachen Anatomie ganz wohl von Savoldo's eigener Hand herstammen kann; zum mindesten ist es ungleich besser als das angebliche Original von Lorenzo Lotto in Santa Maria del' Orto zu Venedig. Berenson spricht sich in der mehrmals hier benützten Recension in ähnlichem Sinne aus. Er hält das Wiener Bild für eine augenscheinliche Jugendarbeit des Savoldo und das in Santa Maria dell' Orto für eine, dem Lotto zugeschriebene Copie nach dem Wiener Bilde. Lafenestre, „La peinture en Europe" (Venise, S. 174) hält ebenfalls das Wiener Bild für das Original, das er freilich als Lotto beibehält, wie es früher geführt wurde (E. 551 venezianisch). Eine elende Copie nach dem einen oder dem anderen Exemplare befand sich unter den ihrer Zeit viel besprochenen Pulszky'schen Ankäufen für die ungarische Landesgalerie.

209 und 211. Angeblich Beccaruzzi: Johannes der Täufer und der heilige Taddäus. Als Werke des Beccaruzzi in den handschriftlichen Prospetti der Accademia zu Venedig von 1822 und 1837 (jetzt im Archivio di stato) benannt. Beide Bilder kamen aus San Francesco in Conegliano nach Venedig. (Mittheilungen von G. Ludwig.) 1838 wurden sie für die kaiserliche Galerie ausgewählt (Cérésole a. a. O.). G. Ludwig hat das ganze Werk wieder zusammengefunden in der Accademia zu Venedig und in der Wiener Galerie. Es sind Orgelthüren, deren zwei in Venedig als Giovanni

Martini da Udine (ob mit Recht, ist fraglich) geführt werden..

210. Bonifazio Veneziano: Die Königin von Saba. Oben mit drei Kreisbögen abgeschlossen. Kam 1838 aus Venedig. Dort war es ehemals im Magistrato del monte di sussidio aufgestellt (Boschini, S. 277, Cérésole a. a. O.). Augenscheinlich nicht vom Meister selbst, sondern nur in seiner Werkstätte ausgeführt. Die Jahreszahl 1556 findet sich auf einer Steintafel. Unter dem Directorium Ed. v. Engerth's sah ich im Vorrathe der Galerie ein mit dem besprochenen Bilde sehr verwandtes Stück, dessen Darstellung mir aber aus dem Gedächtnisse gekommen ist.

212. Dem Pellegrino da San Daniele zugeschrieben: Ein jugendlicher Held. Galt ehedem als Palma vecchio. E. 328. Giov. Morelli schrieb es der Palmesken Zeit Pellegrino's zu. Schon oben erwähnt; wie das nächste Bild Galerie Erzherzog Leopold Wilhelm.

213. Savoldo: Ein Philosoph oder Apostel. Galt früher als Palma vecchio. E. 320. Wickhoff's Hinweis auf Savoldo erscheint mir gerechtfertigt.

214. Lorenzo Lotto: Santa Conversazione. Berühmtes Bild. Gegen 1660 in der Carta del navegar pittoresco von Boschini verherrlicht. Seither oft abgebildet und besprochen, besonders durch Frizzoni und Berenson. In des letzteren Monographie über Lotto findet sich ein guter Lichtdruck nach unserem Bilde. Vgl. auch Archivio storico dell' arte 1896 (S. 430) und Repertorium für Kunstwissenschaft II, S. 284. Seit ungefähr der Mitte des 17. Jahrhunderts in Wien.

215. Lotto: „Der Mann mit der Thierpranke in der Hand", früher als Mann mit der Vogelklaue und als Cor-

reggio. In neuester Zeit von allen Kunstverständigen für Lotto genommen und als solcher vielfach besprochen. (Indess noch im VIII. Bande der Zeitschrift für bildende Kunst, S. 201 ff., als verkanntes Werk des Correggio behandelt; Radirung von J. Claus.)

216. Giov. Batt. Moroni: Porträt eines Bildhauers. Treffliches Werk des interessanten Moretto-Schülers. Aus der Galerie Leopold Wilhelm. Dort als Titian. E. 312. Unbedingt von anderer Hand als das nun folgende Bild.

217. Joh. Steph. Calcar, jetzt dem Morone zugeschrieben: Männliches Bildniss. Der Dargestellte hält einen Brief. Augenscheinlich identisch mit einem J. St. Calcar, der im Inventar Leopold Wilhelm als Nr. 24 beschrieben ist: „Ein Contrafait . . . auf Leinwath halber Postur eines Mahns mit schwartz braun Haaren vnd Barth, in einem schwartzen Klaidt vndt kleinen Krägel, hat in der linckhen Handt zwischen den zwey ersten Fingern ein Brieff vndt neben ihme ein Taffel, darauf ein zuegethanes Buech vnd ein offener Brief. . . . Original von Johan Kalck, Disipul von Titiano." Diese Zuschreibung im Inventar von 1659 ist freilich noch lange kein Beweis für die Urheberschaft des wenig studirten, aber nicht unwichtigen Jan Calcar, aber beachtenswerth ist die Ueberlieferung dennoch, die darin zum Ausdrucke kommt. Zum mindesten ist diese bis 1659 festgehaltene Ueberlieferung[1]) beachtenswerther als die erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts fixirte Benennung des Porträtes von Calcar's Hand im Louvre, und eine Benennung als Calcar ist hier jedenfalls ebenso gerechtfertigt als bei dem

[1]) Wäre die Herkunft aus der Galerie Buckingham, die oben vermuthungsweise angedeutet wurde, sicher, so ginge die Ueberlieferung noch um einige Jahre weiter zurück.

Bildnisse von Calcar in der Berliner Galerie. Die drei genannten Porträte stützen sich gegenseitig in ihrer Zuschreibung. Sie sind offenbar von einer und derselben Hand. Es müsste nun ein ganz merkwürdiger Zufall sein, wenn gerade zu diesen drei Bildern, die ganz verschiedene Wanderungen durchgemacht haben, an verschiedenen Orten dieselbe Benennung erfunden worden wäre. Ich bleibe also hier bei der alten Benennung und lasse mich durch eine gewisse allgemeine Aehnlichkeit mit Morone's Kunstweise nicht irre machen.[1])

[1]) Zu Joh. Stef. Calcar ist hauptsächlich zu vergleichen: Vasari (Milanesi) V, 435 mitsammt der Anmerkung; ferner Lomazzo: Idea del tempio della pittura, S. 18, und Trattato (1585), S. 615 (Lib. VII, Cap. XXIII): „Giovanni Fiamengo che disegnò l'Anatomia al Vesaglia.' Wie Vasari und Lomazzo mittheilen, hat J. S. Calcar die Zeichnungen für Vesal's Anatomie geliefert; an dem Werke hängt wieder allerlei Literatur, die uns hier wenig angeht. Vasari erwähnt im Capitel über „diversi artefici fiammenghi" und im Leben des Marc Anton (siehe auch das Leben Tizian's) die Zeichnungen für Vesal. Guicciardini erwähnt den Aufenthalt des Künstlers in Italien. 1545 war Calcar nach Vasari in Neapel. Vorher lebte er in Venedig, wo er sich an Tizian anschloss. Vgl. auch Van Mander: Schilderboeck (1604), 217 b und 218, die Künstlerlexika und Handbücher für Geschichte der Malerei (Woltmann-Woermann II, 764), Zeitschrift für bildende Kunst 1876, S. 374; Monatsblatt des Wiener Alterthumsvereines, Oct. 1893. Die Holzstöcke zu Vesal's Anatomie sind wieder aufgefunden worden, vgl. Münchner Allgemeine Zeitung, 28. Sept. 1895 (nach Virchow's Archiv) und Kunstchronik, N. F. VII, S. 59. Zu den Bildern im Louvre und in der Berliner Galerie vgl. die Kataloge jener Sammlungen. Eine Abbildung nach Braun's Kohledruck bei Lafenestre, „Le Louvre", zu S. 100. Als ich das Berliner Bild verhältnissmässig bald nach einem eingehenden Studium des Calcar im Louvre gesehen hatte, war mir die Uebereinstimmung vollkommen überzeugend. Vermuthlich ist in Köln im Museum Richartz-Wallraf, Nr. 817 a von J. St. Calcar. —

218. Alessandro Bonvicino, genannt Moretto da Brescia: Die heilige Justina. Eines der werthvollsten und berühmtesten Bilder in Wien, ein Meisterwerk aus der besten, der mittleren Zeit des Künstlers. Die älteren Benennungen, wie Tizian oder Pordenone, sind längst von allen einsichtigen Kunstfreunden aufgegeben. Wie es scheint, war Rumohr der erste, der auf den richtigen Autor aufmerksam gemacht hat.[1]) Das Bild ist furchtbar viel besprochen worden und hat sogar zu einer Novelle als Anregung gedient, welche übrigens nicht kunstgeschichtlichen Inhaltes ist.[2]) Unter den neueren Erwähnungen in der kunstgeschichtlichen Literatur wäre auf die von G. Frizzoni im V. Bande des Archivio storico dell' arte hinzuweisen (S. 10 ff.) und auf E. Jacobsen's Beurtheilung des Bildes im „Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen" 1896 (S. 33). In einer eigenen älteren Notiz finde ich die Bildnissähnlichkeit angemerkt, die zwischen dem Edelmanne auf dem Justinabilde und dem Italian Nobleman von Moretto in der Londoner National-Galerie besteht.

Unter den Nachbildungen, deren viele in Engerth's Katalog genannt sind, möchte ich ergänzend zwei Copien anführen, von denen eine im Schlosse Friedenstein zu Gotha sich befindet, deren andere (von Ferd. Olivier) im Baseler Mu-

---

Ueber das Bild in Wien vgl. Krafft-Eitelberger, S. 124 f., wo an Calcar festgehalten wird. In Engerth's Katalog steht das Bild schon als Giov. Batt. Moroni.

[1]) Vgl. „Reise in die Lombardei . . ." 1838, S. 49 f. Ein Zeitungsartikel Rumohr's, der dort ganz ungenau citirt wird, konnte nicht aufgefunden werden. „Vor Kurzem," sagt R., „habe ich die Gründe zu dieser Behauptung in einem mayländischen Journal, dem Echo, abdrucken lassen."

[2]) Karl Erdm. Edler, „Santa Justina", Leipzig, H. Haessel 1894.

seum zu sehen ist. Eine technische Merkwürdigkeit ist der H. Paar'sche Farbenholzschnitt (Fol. 49 X 34), der mit 20 Platten in Wien in der Staatsdruckerei gedruckt worden ist.[1]) Was die Provenienz des Bildes betrifft, so lässt sie sich einstweilen nur bis 1663 zurück verfolgen. Damals kam das Bild, wie wir schon wissen, von Innsbruck nach Ambras. 1733 war es dann schon in der Stallburg.

219. Dem Romanino zugeschrieben: Weibliches Bildniss. Im Zusammenhange mit der Galerie Leopold Wilhelm schon oben genannt.

220. Dem Lotto zugeschrieben: Porträt eines und desselben Mannes in drei Ansichten. Crowe und Cavalcaselle gaben dem früher als Tizian geführten Werke den Namen Lorenzo Lotto. Dass Morelli anderer Meinung ist, kann mich nicht Wunder nehmen. Denn das Bild, an dem übrigens die „Zeit" nicht spurlos vorübergegangen ist, scheint mir für Lotto viel zu derb behandelt. Wäre noch etwas mehr Kraft in dem Gemälde, so würde ich nicht anstehen, unser Bild für dasselbe zu halten, das bei Ridolfi als Werk des Pordenone mit folgenden Worten erwähnt ist: „Il signor Domenico Ruzzino senatore ... ha tre teste in un medesimo quadro." (Maraviglie, Leben des Giov. Ant. Regillo, detto Licinio da Pordenone, gegen Ende.) Ich meine hier den älteren Pordenone, dessen Trennung von den jüngeren Künstlern desselben Geburtsortes nicht ganz so leicht ist, als es nach den Handbüchern über Geschichte der Malerei scheinen mag. Conte Fabio di Maniago gibt in seiner „Storia delle belle arti friulane (Venedig 1819) allerdings werthvolle Anhaltspunkte, wie denn auch die Mittheilungen

---

[1]) Vgl. Lützow's Kunstchronik XXIII, Nr. 27 (J. Schönbrunner).

Ridolfi's und Boschini's nicht zu unterschätzen sind. Was ich mir von den sicheren Hauptwerken des älteren Giov. Ant. da Pordenone abgeleitet habe, führt nun allerdings zu dem Ergebnisse, dass dieser Pordenone durchschnittlich kräftiger auftritt als der Maler der drei Köpfe in Wien.[1]) Von vornherein möchte ich aber den angedeuteten Zusammenhang doch nicht abweisen. Das Bild stammt aus der Galerie Karl's I. von England, was freilich mit Ridolfi's Erwähnung nur bedingungsweise zusammenzureimen ist.

221. Vom jüngeren Pordenone (Bernardo Licinio), der bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts thätig war:[2]) Bildniss des Ottaviano Grimani. Die Signatur ist stark übergangen (wozu?), scheint aber auf alte Züge zurückzugehen. Provenienz unklar.

222. Francesco Floreani: Madonna von Engeln umgeben. Signirtes Bild aus dem Jahre 1565. Nach meiner Erinnerung war eine Madonna, die ich vor mehreren Jahren bei H. Prof. Luksch in Leitmeritz gesehen habe, von derselben Hand.

---

[1]) Als besonders wichtig wurden an Ort an Stelle aufgesucht und studirt: Das grosse Altarblatt in Torre bei Pordenone, die Werke in Pordenone selbst; die Wandmalereien in Casarsa, die Altarbilder in San Rocco und San Giovanni Elemosinario (di Rialto) in Venedig und in der Chiesa degli Angeli zu Murano, ungerechnet eine Menge ihm zugeschriebener Bilder. — Die Literatur über den älteren Pordenone ist nicht unbeträchtlich und kann hier nicht aufgezählt werden. — Auf das Bild mit den drei Köpfen bezieht sich neuestens eine Stelle im Archivio storico dell' arte 1896, S. 436 f., wo es wieder für Lotto in Anspruch genommen wird.

[2]) Berenson in der mehrmals citirten Recension sagt von Bernardo Licinio: „le premier ouvrage de cet artiste est à Brescia et porte la date de 1520; son dernier tableau, le portrait de Barbara Kressin dans la collection de feu Doetsch à Londres, est de 1544."

223. Calisto da Lodi: Die Tochter der Herodias. Signirtes Werk von 1526 (Inschrift nach Engerth's Katalog auf der Rückseite). Kam 1816 aus dem Depositorio der Commenda di Malta in Venedig nach Wien (Mittheilung G. Ludwig).

224. Dem Jocopo Tintoretto zugeschrieben: Bildniss des Marc Anton Barbaro. Galt lange als Werk des Paolo Veronese. Im Inventar der Galerie Leopold Wilhelm hat es noch keinen Namen, ebenso wenig als dass der Dargestellte dort genannt wäre, wie Engerth fälschlich angibt. Bei Storffer erscheint es (wenn Engerth hier zuverlässlich ist) als Tintoretto, bei Mechel als Paolo Veronese. Mechel (S. 13, Nr. 48) gibt schon als ganz sicher an, dass Marc Anton Barbaro dargestellt ist. Diese Annahme ist durchaus haltbar. Denn auch aus dem Monogramm auf dem Briefe kann man MAb herausfinden, wobei freilich das FR unerklärt bleibt.[1])

225. Vermuthlich Domenico Tintoretto: Abnahme vom Kreuze.

226. „Bonifazio" der Jüngste: Der heilige Zacharias, vor einem Altare kniend, und ein Engel. 1838 aus Venedig (Cérésole, S. 92 f.).

227 bis 229. Dem Domenico Tintoretto zugeschriebene Bildnisse.

230. Dem Jacopo Tintoretto zugeschrieben: Bildniss eines Mannes im Lehnstuhle.

231. Vermuthlich Paris Bordone: Eine junge Frau, das heruntersinkende grüne Gewand haltend.

---

[1]) Die Frage nach der dargestellten Persönlichkeit wird erörtert bei Yriarte: La vie d'un patricien de Venise au seizième siècle (1874), und von Engerth zunächst in der Zeitschrift für bildende Kunst X, 29 ff., dann im Belvederekatalog.

232. Domenico Tintoretto zugeschrieben: Christus, venezianische Patrizier segnend. 1838 aus Venedig. Nach G. Ludwig's Studien galt das Bild ehedem als Werk der Schule des Battista del Moro. Bei Cérésole steht es als école de Tintorett. Boschini (minere 281) beschreibt es als Ausschmückung der seconda stanza im „Magistrato sopra i conti".

233. Paris Bordone zugeschrieben: Allegorie. Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelm.

234. Angeblich Jacopo Tintoretto: Lucretia. Bilder dieser Art würde ich viel lieber dem Marco di Tiziano zuschreiben als dem Bordone, wenigstens nach der Gedächtnissvergleichung mit beglaubigten Arbeiten des Marco di Tiziano in Venedig. Galerie Leopold Wilhelm.

235. Jacopo Tintoretto: Bildniss eines alten Mannes und eines Knaben. Aus der Galerie Leopold Wilhelm.

236. Jacopo Tintoretto: Bildniss des Siegers von Lepanto, Sebastiano Veniero. Der Kopf ist abgebildet in dem Hefte „Zur Methodik und Psychologie des Gemäldebestimmens". Ridolfi (Maraviglie II, S. 45) nennt in venezianischem Privatbesitze ein Bildniss von Tintoretto, „di Sebastiano Veniero", der „in habito di Generale" dargestellt war. Das wird wohl dasselbe Gemälde sein, wie das vor uns, welches auf dem Umwege über die Galerie Leopold Wilhelm nach Wien gekommen ist.

238. Vermuthlich Paris Bordone: Gladiatorenkampf. Vielleicht das für Augsburg gemalte Bild des Bordone, das bei Vasari erwähnt wird. Eine in jüngster Zeit unternommene Umtaufe auf Dietterlin ist einfach albern, sogar wenn man bei Bordone nicht bleiben wollte. Das Vorwiegen der Architektur bei diesem Bilde steht übrigens in vollkommenem

Einklange mit dem, was man von Bordone weiss (vgl. Boschini, riche minere, Einleitung).

239. Jacopo Tintoretto: Susanna und die beiden Alten. Ridolfi (II, S. 47) spricht von einem derlei Bilde des Tintoretto in der Sammlung des Malers Nicolò Renieri in Venedig. Seine Beschreibung passt auffallend zu der Darstellung vor uns. Ridolfi sagt: „Susanna al bagno quanto il naturale, ed vn de' vecchi tratto per terra nascosto tra certe frondi, che la stà osservando molto spiritoso ed il compagno spunta di lontano nel giardino." Es gibt freilich anderwärts ebenfalls derlei Bilder, welche des Tintoretto würdig wären, wie denn auch Ridolfi noch andere Exemplare kannte. Provenienz unklar.

241. Jacopo Tintoretto: Apollo und die Musen. Von Tintoretto öfter gemalt. Ridolfi nennt ein grossfiguriges Bild dieser Art, das Tintoretto für Kaiser Rudolf II. gemalt hat. Krafft-Eitelberger und Engerth vermuthet mit Recht, dass dieses Exemplar jetzt in Dresden zu suchen sei, wohin es aus Prag gekommen ist. Der Umstand, dass das Bild in Dresden als Werkstattbild betrachtet wird (neue Nr. 271), hindert nicht, bei der alten Annahme zu verbleiben. Woher das kleine Bild der Wiener Galerie stammt, lässt sich nur bis in die Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm zurück mit Sicherheit verfolgen. Inventar-Nr. 357. Bei Krafft-Eitelberger ist allerdings die begründete Vermuthung geäussert, dass wir jenes kleine Exemplar besitzen, das Ridolfi bei den Signori Domenico und Luigi Barbarigo in Venedig kannte. „Un capriccio delle Muse in picciolo quadro, nel quale il Tintoretto dimostrò la diligenza sua" (II, 45). Ein Musenbild von Tintoretto in Hampton-Court ist anders componirt als das Wiener und das Dresdener.

242. Angeblich Jacopo Tintoretto: Porträt eines Mannes in mitteren Jahren. Eher Domenico Tintoretto nach meiner Ansicht.

244 und 245. Jacopo Tintoretto: Bildnisse.

246. Paris Bordone zugeschrieben: Allegorie. Aus der Galerie Leopold Wilhelm.

247. Domenico Tintoretto: Anbetung durch die Könige, welche als venezianische Senatoren aufgefasst sind. Kam 1838 als Domenico Tintoretto nach Wien. Ehedem im Magistrato sopra i conti (Cérésole und Mittheilung G. Ludwig's). In Boschini's Minerè (281) folgendermassen beschrieben: „Per mezzo al Tribunale, la visita dei Magi: opera del Tintoretto, nelle quali figure de' Magi, vi sono i ritratti de Giudici."

248. Paris Bordone: Junge Frau am Putztische.

249. Vermuthlich Marco di Tiziano: Bildniss einer Dame, E. 511. Hiess bei Erzherzog Leopold Wilhelm Tizian. In neuerer Zeit wurde A. Schiavone und Tintoretto genannt. Ich erlaube mir, auf Marco di Tiziano hinzuweisen. Radirung nach diesem Bilde bei Jacquemin: Le Costume Pl. 49 „dessin inedit de J. Zasso".

250. Jacopo Tintoretto: Bildniss eines fünfunddreissigjährigen Mannes. Galerie Leopold Wilhelm.

252. Angeblich Domenico Tintoretto: Findung Mosis. Grosses Breitbild. Die mir stets unangenehme Buntheit dieses Bildes und das Vorkommen eines auffallenden Stahlblaus brachten mich auf Andrea oder Marco Vicentino, von denen sehr viele beglaubigte Bilder in Venedig allerwärts zu sehen sind, aber nicht studirt werden, weil sie von den Reisebüchern verachtet sind.

253. Dem Paris Bordone zugeschrieben: Venus und Adonis. Galerie Leopold Wilhelm.

254. Jacopo Tintoretto: Hercules stösst den Faun aus dem Bette der Omphale. Provenienz unklar.

255. Jacopo Tintoretto: Bildniss eines bärtigen Mannes. Galerie Leopold Wilhelm.

256. Vermuthlich Jacopo Tintoretto: Bildniss eines venezianischen Procurators. Provenienz unklar.

257. Vermuthlich nach Jacopo Tintoretto: Bildniss des dreiundachtzigjährigen Dogen Gerolamo Priuli, der von 1559 bis 1567 regierte. Für Tintoretto etwas zu schwach, was wohl dazu Anlass gab, dass man im neuesten Führer dieses Bildniss dem Domenico Tintoretto zuschrieb. Dabei wurde übersehen, dass der 1562 geborene Domenico den alten Priuli nicht nach der Natur gemalt haben konnte. Ich möchte hier den Domenico überhaupt ganz fallen lassen und nur von einer unbestimmten Copie nach Jacopo Tintoretto sprechen.

258. Jacopo Tintoretto: Bildniss eines jungen Mannes.

259 und 260. Sebastiano Florigerio: Der heilige Sebastian und der heilige Rochus. Beide 1838 aus Venedig. Aus San Bovo zu Padua.

261. Andrea Schiavone: Anbetung durch die Hirten. Galerie Leopold Wilhelm.

Die Cabinete, in welche uns nunmehr die neueste Nummerngebung hinführt, enthalten mit geringen Ausnahmen Bilder der Bassanos. Wir werden sie nicht einzeln studiren, sondern nur vor einigen Hauptwerken stehen bleiben. Manche darunter sind aus der alten Aufstellung im Belvedere und aus der Ambrasersammlung den Wienern längst bekannt. Andere sind erst für die jüngste Neuordnung der Galerie aus Prag hieher gekommen und bildeten hier eine Reihe von Neuigkeiten.

Ueber der Thür ist ein Bild aus anderem Kunstkreise angebracht, das uns nun zunächst interessiren wird.

262. Drei edle Venezianer. Nicht leicht zu bestimmen. Die älteste Benennung zielt auf Parrhasio Michieli und ist durch Boschini's Minere (1664, S. 282) gegeben. Die genannte Quelle nennt im „Magistrato de' Proveditori di Commune" zwei Bilder mit je drei Porträten: „Sonoui ... due ... quadri con tre ritratti per ogn' vno, della scuola di Parasio Michele." Das Bild, zu dem wir hinaufblicken, stammt nun nachweisbar aus diesem Magistrato (diese Provenienz ist von G. Ludwig im Archivio di stato genau festgestellt worden). Obwohl durch Boschini eine bestimmte Richtung gegeben war, nannte man späterhin das Bild doch Pordenone (vgl. Cérésole, S. 88 f.), und mit diesem Namen gelangte es 1838 nach Wien. Im neuen Führer begnügt man sich mit einer allgemeinen Zuweisung an die venezianische Kunst.

Die Reihe der Bassanos, die nun folgt, ist zwar in künstlerischer und ästhetischer Beziehung vielleicht nicht sehr anregend, doch kunstgeschichtlich beachtenswerth. Sie enthält sichere signirte Werke von Francesco und Leandro Bassano, nach denen man die meisten der übrigen ohne Signatur gebliebenen Werke bestimmen kann. Vieles ist handwerksmässig an diesen Leinwanden, und die Vorliebe für gewisse Figuren und Stellungen bei den Bassanos ist fast sprichwörtlich geworden. Sogar Buchholzens in Italien wissen den kauernden Jungen mit der mangelhaften Toilette im Vordergrunde der Bassanesken Bilder als eine Art Monogramm zu schätzen.

Aus der Fabrik der Da Ponte in Bassano sind viele Hunderte von Bildern hervorgegangen, von denen aller-

wärts noch genug erhalten ist.[1]) Hie und da erheben sich ihre Bilder bedeutend über das Niveau der Dutzendarbeit, so z. B. in einer Anbetung durch die Magier, die jetzt als Giacomo Bassano verzeichnet steht (Nr. 272), was jedenfalls zutreffender ist als die frühere Benennung Leandro da Ponte. Giacomo hat ein viel gewählteres Colorit als Leandro, wie man das etwa an einem sehr vornehmen Bilde mit Hieronymus in einer Landschaft sieht, welches im Palazzo reale zu Venedig bewahrt wird.[2])

Nicht ungern würde ich bei der älteren Benennung Giacomo Bassano bleiben bei dem Malerbildniss Nr. 282, das vermuthlich den genannten Maler selbst darstellt. Beachtenswerth ist die Form der Palette. Sie schliesst sich noch an jene gestielten Formen an, die im späten Mittelalter gebräuchlich waren. In der geschichtlichen Einleitung wurde nachgewiesen, dass dieses Bildniss vor 1781 im Pressburger Schloss zu finden war.

279. Francesco Bassano: Knabe mit einer Flöte, Brustbild. Auffallender Weise auf Kupfer gemalt. Könnte eine

---

[1]) Baldinucci schrieb 1687 über diese Angelegenheit an Capponi über die Bassani, welche „bellissimi quadri" malten, „e quegli stessi facevano copiare, e ricopiare ai loro bravissimi giovanni. Poi davan loro alcuni tocchi con lor penelli, e mandavangli a vendere alle fiere." Es sei daher nicht zu verwundern, wenn ganz Europa mit Bassano-Bildern überschwemmt sei. — Die Kataloge, welche Werke der Bassanos verzeichnen, sind kaum zu überblicken, und auch die übrige Literatur, die für die Angelegenheit in Betracht kommt, ist ansehnlich genug.

[2]) Leider schlecht beleuchtet, so dass es noch immer für Leandro Bassano gehalten wird, obwohl es signirt ist: „1569 G⁰ A P" (Giacomo a Ponte). Von Leandro liessen sich ohne Mühe etwa 20 signirte Bilder zusammenstellen; ebenso viele von Francesco.

getreue alte Copie sein, trotz der alten Signatur oben links.[1]) Rechts unten die alte Inventarnummer 262.

313. Francesco Bassano: Anbetung durch die Magier. Ganz pompös aufgebaut. Jahrelang hing dieses Bild im Bureau des unteren Belvedere, dann diente es eine zeitlang zum Schmucke des Ilg'schen Bureaus im neuen Museum, bis es in die Restaurirschule und endlich in die Galerie kam. Die Signatur findet sich auf dem Steinblocke unmittelbar unter dem knienden Könige.

Viele der Bassanos hier stammen augenscheinlich aus der Galerie Buckingham, deren Katalog 21 Werke aus dieser Fabrik besass. Durch Leopold Wilhelm sind sie offenbar nach Wien, Prag oder sonst in einen kaiserlichen Gemäldeplatz gekommen. Meine Vermuthung richtet sich hauptsächlich auf das erst vor kurzem eingereihte grosse Breitbild Nr. 273 (Anbetung durch die Magier), das wohl mit Nr. 7 des Buckingham'schen Kataloges zusammenfällt. Eines der Mönchsbildnisse in Wien (Nr. 274 oder 308) entspricht dem Bilde Nr. 5 im englischen Kataloge. Das Bild mit Hercules, das mit Venus in der Schmiede des Vulcan stammen fast sicher aus der genannten englischen Sammlung, welche auch die Jahreszeitenbilder, die Grablegung (neu 299), das eine Lazarusbild, das Abrahambild (294) und den Marktplatz (320) beherbergt haben dürfte. Die Jahreszeitenbilder dürften aus der Buckingham'schen Versteigerung nach Wien gekommen sein, da sie im Inventar von 1659 vorkommen. Von der Herkunft mehrerer anderer Bassanos, die jetzt in Wien sind, aus der Galerie Leopold Wilhelm gab

[1]) Ueber dieses Bild vgl. mein Handbuch der Gemäldekunde, S. 17.

schon Engerth Nachricht, so bei der Kreuztragung (E. 43, neu 319). Das Bild war schon in Brüssel aufgestellt; denn es findet sich auf einer der gemalten Galerien des Teniers nachgebildet (auf der gemalten Galerie beim Baron Nathaniel Rothschild). Das Thamar-Bild (E. 35, neu 269) lässt sich weder bei Leopold Wilhelm, noch bei Buckingham nachweisen, weshalb Engerth's Angabe offenbar auf einem Irrthum beruht.[1])

Neben den grossen Bildern der Bassanos haben noch zahlreiche Bildnisse in den Cabineten II und III Platz gefunden. Sie sind fast ausnahmslos schwer zu bestimmen. Die im Führer gewählten Benennungen sind jedenfalls cum grano salis aufzunehmen. Die Taufe von Nr. 303, dem Bildnisse des Gerolamo Zan von 1568 auf Parrasio Michiele wird übrigens durch Boschini's Zeugniss bestätigt. Das erwähnte Bildniss lässt sich nämlich bis in die Procuratien Venedigs zurück verfolgen (nach G. Ludwig). Dort in der ultima stanza der „Procuratia de Citra" sah Boschini das Bild. Er erwähnt es mit folgenden Worten: „Gerolamo Zane General e Cavaliere, di Parrasio Michieli" (Minere, S. 93). 1838 kam dieses interessante Bildniss aus Venedig nach Wien. (Cérésole, S. 90 f.)

332. Landschaft mit Tobias und dem Engel. Uebertünchte Ruine, hinter der wohl auch nichts Bedeutendes steckt. Offenbar nur als Lückenbüsser eingereiht. (Wurde vor einiger Zeit fürs Jahrbuch radirt.)

Das Cabinet an der südwestlichen Ecke des Museums enthält Bilder, die zum Theile weder künstlerisch, noch

---

[1]) Zum Barmherzigen Samariter bemerke ich, dass Berlin ein dem unseren ganz ähnliches Bild besitzt. Das Lazarusbild (E. 38) ist in einer variirten Wiederholung in Turin zu finden.

kunstgeschichtlich von sonderlicher Bedeutung sind. Wären wir in einer kleinen Privatgalerie, so müssten wir jedes würdigen. Hier können uns die Crespi, Furini, Biliverti, Jacopo da Empoli oder gar Arcimboldo, die gewiss nicht zu den führenden Geistern gehören, nicht lange aufhalten. Orazio Gentileschi, von dem zwei signirte Bilder da sind, muss übrigens als tüchtiger Techniker genannt werden. Beide Bilder stammen aus der Galerie Buckingham. Die Benennung anderer Bilder, die dem Pietro da Cortona zugeschrieben werden, habe ich noch nicht mit Sorgfalt überprüft. Francesco Trevisani's Leichnam Christi, von Engeln gehalten (Nr. 368), ist zweifellos richtig benannt, nach Analogien mit beglaubigten Werken. 366 von Cristofano Allori (Judith) war ehedem viel bewundert und wurde oft copirt. Eine Wiederholung befindet sich im Palazzo Pitti zu Florenz (Braun, Florenz, I. Lieferung).[1])

367. Giovanni Paolo Lomazzo: Selbstbildniss, Profil. Kreisrund. Ringsum angestückelt. Bei Engerth (Nr. 355) als Pontormo. Neuerlich von Wickhoff als Bildniss Lomazzo's, beziehungsweise als Vorlage für den Stich des Prospero Fontana erkannt. Vanvitelli's Ansicht von San Pietro in Vaticano zu Rom ist im nebeligen Norden immer eine erfreuliche Erinnerung an besseres Klima.

---

[1]) Ueber diese beiden Bilder vgl. „Reale galeria di Firenze illustrata" (1817, 8[2], quadri di storia Vol. II, Taf. 56, Text S. 45) und das grosse Florentiner Galeriewerk von Lacombe. Engerth nennt noch andere Nachbildungen des Gemäldes, nach welchem 1892 in der Zeitschrift „Ueber Land und Meer" ein grosser, vermuthlich aus einer italienischen Zeitung entlehnter Holzschnitt von Cantagalli zu sehen war. (Wohl nach dem Florentiner Exemplar.) Dr. Alb. Figdor in Wien besitzt eine moderne Copie.

Im dritten Oberlichtsaale geht es wieder aus einer anderen Tonart, obwohl man mit Recht eine Menge hochtrabender Benennungen in neuester Zeit aufgegeben hat. Bei einigen Benennungen hat man, wie es mir scheinen will, freilich nunmehr unter das Ziel getroffen. Ich meine einige Bilder an der grossen Veronesewand. Die Reihe von Bildern, 380 bis 382 und 406 bis 408, werden allerdings nur in der Note und schüchtern dem Francesco Montemezzano zugeschrieben. Für diesen sind sie nun aber doch zu gut. Vermuthlich hat bei dieser Diagnose ein dem Montemezzano irrthümlicher Weise zugeschriebenes Bild in der Wiener Akademie den Ausschlag gegeben.[1] Die gut beglaubigten Werke des Montemezzano, die in Venedig noch zu finden sind, scheinen nicht berücksichtigt worden zu sein. Derlei Arbeiten finden sich im Dogenpalast,[2] ferner an der Decke von San Niccolo (in der Nähe der grossen Spinnfabrik), ein sehr schwaches Bild in der Sagrestia von Santi Apostoli und, wenn die Combination richtig ist, unter der Kanzel liturgisch links in San Francesco della Vigna.[3] Es trifft zwar zu,

---

[1] Dieses Bild lasse ich schon seit einigen Jahren nicht mehr als Montemezzano gelten. Und neuerlich ergab sich durch die emsigen Nachforschungen G. Ludwig's die Bestätigung meiner Zweifel. Das fragliche Bild ist nämlich als Ingoli beglaubigt.

[2] Vgl. Francesco Zanotto, Il palazzo ducale III (1858), S. 5 ff., Taf. CLXXX; ferner desselben Zanotto Guida, die mehrmals erwähnten Bücher von Boschini und Moschini.

[3] Für alle diese Bilder sind die bekannten topographischen Bücher von Boschini, Moschini und Franc. Zanotto von Bedeutung. Für so späte Meister, wie Montemezzano und die Veroneseschüler, kann Boschini als Beglaubigung recht wohl dienen. — Dem Montemezzano möchte ich eine Kreuzigung zuschreiben in der Sacristei von San Giovanni Evangelista.

dass Montemezzano im Allgemeinen ein Nachtreter Veronese's ist, als welchen ihn auch Ridolfi hinstellt,[1]) doch ist er im Ganzen so unbedeutend, dass die Bilder hier nicht von ihm herrühren können. Was die Herkunft der genannten Bilder betrifft, so stammen sie aus der Galerie Buckingham. Sie sind im Fairfax'schen Katalog beschrieben (S. 6 und 7), und zwar als Werke des Veronese, was freilich wieder zu hoch gegriffen ist. Im Ganzen ist wenig Hoffnung vorhanden, derlei Bilder je mit Sicherheit zu bestimmen. Vermuthlich haben an jedem Bilde mehrere Hände durcheinander gearbeitet, Veronese selbst aber dürfte hier kaum mit im Spiele sein.

383. Nachfolge des Paolo Veronese: Anbetung durch die Hirten. Durch Inschrift als ein Werk der Kunsterben des Veronese beglaubigt. 1816 aus Venedig. Dort war es ehedem (wie G. Ludwig ermittelt hat) im Monasterio Ogni Santi (im Allerheiligenkloster) zu sehen. Bei Pietro Caliari: „Paolo Veronese, sua vita e sue opere" (Rom 1888) werden alle sogenannten Veroneses in Wien gleichmässig als Werke des Meisters beschrieben.

384. Polidoro Lanzani: Die heilige Familie. Kann uns hier als Ausgangspunkt für die Bestimmungen auf Polidoro Veneziano gelten. Gründe: Das Bild ist im Inventar der Galerie Leopold Wilhelm als „Original von Polidor von Venedig" verzeichnet und behält den Namen Polidor auch noch auf dem Stiche von Troyen bei. Gesicherte Werke sind anderwärts nicht zu finden, obwohl man in mehreren Galerien Bilder nach ihm benennt, theils nach der Ueberlieferung, theils nach dem allgemeinen Begriffe, den man sich von

---

Maraviglie I, 136 f. Beachte auch Franc. Zanotto's Pinacoteca ...

Polidoro's Stil gebildet hat. In der Wiener Akademie war ihm ein Abschied Christi von Maria zugeschrieben, wovon man neuerlich abgekommen ist.[1]) In Dresden nennt man nach ihm einige Gemälde, die auch Lermolieff gelten lässt. Vielleicht ist eine nordische Copie darunter, was Woermann's Katalog auch zwischen den Zeilen anzudeuten scheint. Von den Werken, die in der Accademia zu Venedig als solche Polidoros geführt werden, ist halb beglaubigt (und zwar durch Boschini's Minere, S. 467) die Santa Conversazione aus der aufgelassenen Servitenkirche (Katalog von 1891, S. 301). Die Darbringung im Tempel (nach Conti's Katalog aus der Galerie Renier in der Accademia gelangt) entspricht im Stile dem Wiener Bilde.

Zu 385 bis 388. Die Zuschreibungen dieser Bilder bedürfen noch einer besonderen Begründung.

389. Paolo Veronese: Anbetung durch die Magier. Die Palette erinnert ein wenig an Carletto Caliari, von dem man sichere Arbeiten in Venedig sieht und hier in der Galerie selbst eine zur Vergleichung benützen kann. Diese Ansicht kommt auch im neuen Führer zum Ausdrucke. Früher in Sant' Antonio zu Torcello. 1816 aus Venedig. Kommt vor im Elenco Beauharnais von 1808 (freundliche Mittheilung von G. Ludwig).

391 und 392. Aus Zelotti's Nähe, wohl von ihm selbst: 391. Judith. 392. Die Lauscherin (junge Frau mit einem Kinde), wie es scheint, Copie. Beide Bilder galten

---

[1]) Diejenigen Bilder, die in der Wiener Akademie mit Polidoro Veneziano am meisten verwandt sind, stehen noch immer als Bonifazio Veronese verzeichnet. — Von diesen, sowie von einem Polidoro in der Nachlassversteigerung Plach's wird in der Folge noch die Rede sein.

früher als Werke des Paolo Veronese. Die Lauscherin ist dann bei Engerth dem Zelotti zugewiesen, die Judith erst neuestens durch Wickhoff als Zelotti erkannt. Vor Jahren sah ich in Oldenburg eine Wiederholung der Darstellung mit der Lauscherin. Der Eindruck ist verblasst, so dass ich nachträglich nicht angeben kann, ob das Bild der Oldenburger Galerie nicht etwa das Original ist. Das Wiener Bild ist für Görling's „Belvedere" als Paolo Veronese gestochen.[1]) Die plumpen Formen besonders der Handgelenke weisen es aber in die Nähe Zelotti's, von dem es ja in Venedig sicher beglaubigte Werke zu vergleichenden Studien gibt.

394. Dem Polidoro Veneziano zugeschrieben: Christus bei Simon dem Pharisäer. Früher — horribile dictu! — als Giorgione von der Rahmenaufschrift Jahrzehnte lang festgehalten. In der Stallburg Cariani genannt. Noch weiter zurück im Inventar Leopold Wilhelm als „Original von Giorgione". Die neue Benennung als Polidoro Lanzani (Veneziano) scheint zutreffend zu sein, obwohl man auch an eine Copie von der Hand des „Vitrulio" denken kann.

395 und 397. Gegenwärtig dem Antonio Badile zugeschrieben: Weibliche Bildnisse von Qualität.

396. Paolo Veronese: Christus vor dem Hause des Jairus. Ein Meisterwerk ersten Ranges und in Wien Hauptvertreter des Silbertones, den man an den Bildern des Veronese so sehr rühmt. Jedenfalls das beste Bild, das in Wien

---

[1]) Auf den Zusammenhang der beiden Bilder, des einen in Wien, des anderen in Oldenburg, habe ich schon 1882 in der Wiener Montagsrevue aufmerksam gemacht (vgl. Nr. 42 vom 16. October). Das Oldenburger Bild, das als Veronese verzeichnet stand (Katalog von 1881, Nr. 82), schien mir zu dick und zäh in der Farbe, um von diesem grossen flüssig malenden Meister zu sein.

unter Veronese's Namen geführt wird. Nach der Meinung einiger Kritiker das einzige eigenhändige Werk. In diesem Sinne äusserte sich auch Berenson. (Heliogravure in Ed. v. Engerth's Galeriewerk.)

398. Gegenwärtig dem Farinato zugeschrieben: Hercules und Dejanira. Galt früher als Paolo Veronese, dem es wirklich sehr nahe steht. Das stimmungsvolle Bild war Bestandtheil der Galerie Leopold Wilhelm in Brüssel. Teniers hat es auf einer seiner gemalten Galerien dargestellt, und zwar auf jenem Bilde, das gegenwärtig beim Baron Nathaniel von Rothschild in Wien ist.[1]) Beigeschrieben stand: P: VERONES, was freilich noch lange keine Beglaubigung ist. Dieses Bild könnte aus der Sammlung des Bart. dalla Nave in Venedig stammen, der nach Ridolfi zwei kleine Veroneses mit Darstellungen zur Mythe von Hercules und Dejanira besass.

399. Paolo Veronese: Maria mit dem Kinde und Heiligen. Engerth weist in dunklen Ausdrücken darauf hin, dass dieses Bild aus der Sammlung des englischen Gesandten Filding in Venedig stamme. Es ist nun allerdings durch Ridolfi's Angabe sichergestellt, dass „Basilio Feilding" in Venedig gegen 1648 Bilder gesammelt hat, und zwar auch mehrere Veroneses, unter denen sich „un componimento della vergine con la martire Catterina; quanto il naturale" befunden hat, doch spricht das quanto il naturale (in Lebensgrösse) entschieden gegen eine Identificirung. Mit Sicherheit ist es nur bis in die Sammlung Leopold Wilhelm zu verfolgen. Gutes Bild, des Meisters wohl würdig.

400. Dem Paolo Farinato zugeschrieben: Venus und Adonis.

---

[1]) Frimmel, Gemalte Galerien, 2. Aufl.

401. Werkstatt des Veronese: Mystische Vermählung der heiligen Catharina. 400 und 401 aus der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm.

402. Paolo Veronese: Anbetung durch die Magier. Von Teniers abgebildet als Bestandtheil der Galerie Leopold Wilhelm auf dem grossen Galeriebilde in Wien.

403. Richtung des Paolo Veronese: Das Opfer Abrahams. Fällt offenbar schon um mehrere Jahrzehnte später als der Meister selbst. Im Colorit, wie es heute zu sehen, ist schon viel Fremdes, das überhaupt eine Zugehörigkeit des Bildes an die Kunsterben des Veronese fraglich erscheinen lässt.

404. Paolo Veronese: Verkündigung an Maria. Stammt aus Sant Antonio zu Torcello, kommt 1808 im Elenco Beauharnais vor, war 1812 im Palazzo reale und gelangte 1816 aus Venedig nach Wien. (Nach den freundlichen Mittheilungen G. Ludwig's.) Boschini (Minere, S. 555) erwähnt das Verkündigungsbild des Veronese als Innenseite der Orgelthüren.

405. Carletto Caliari: Sanct Augustin bestimmt die Regeln seines Ordens. Mit Resten einer Signatur. Dieses Bild befand sich ehedem in der Sagrestia der Caritàkirche zu Venedig, von wo es 1816 nach Wien kam. Damals war es auf 2200 Lire geschätzt. Boschini (Minere, S. 359) beschreibt es und fügt hinzu, es sei so gut wie die Arbeiten des alten Caliari. Carletto liebte die Zusammenstellung eines Ultramarinblau von mittlerer Helligkeit mit einem goldgelben Tone. Dies findet sich auch hier.

406 bis 408. Schule des Paolo Veronese: Die Sünderin vor Christo, Loth's Flucht, Christus und die Sameriterin. Alle aus der Galerie Buckingham, wie Nr. 380 bis 382.

406. Die Sünderin vor Christo, ist für Görling's „Belvedere" in Stahl gestochen von A. H. Payne (qu.-4°). Oben wurde erwähnt, dass sich schwerlich ein sicherer Name für diese Bilder finden lassen wird, die übrigens in vielen Punkten gut und interessant sind.

410. Angeblich Antonio Vasilachi (*Βασιλάκης*), genannt Aliense. Allegorische Figuren der Gerechtigkeit und Mässigung. Als Werk des Aliense kam das Bild 1838 aus Venedig nach Wien (Cérésole, S. 92 f.). Ehedem war es, wie G. Ludwig urkundlich festgestellt hat, im „Magistrato delle Beccarie", und zwar als Werk des Matteo Ingoli. Auf diesen Meister bezieht es auch Boschini (Minere 285), ohne dass diese Benennung überzeugend wirken könnte. Ob nicht eine Verwechslung vorliegt.[1]

411 und 412. Palma der Jüngere: Zwei Darstellungen aus der Apokalypse. 411. Johannes und die Engel (nach IX, 17); 412. Das Weib der Apokalypse (nach XII). Diese grossen Leinwanden kamen 1838 aus Venedig nach Wien (vgl. Cérésole a. a. O.). Vorher waren sie in der Scuola di San Giovanni Evangelista zu Venedig und 1834 im Dogenpalast.[2] Die Zusammengehörigkeit dieser zwei Bilder mit zwei grossen Leinwanden in der Accademia zu Venedig ebenfalls vom jüngeren Palma ist von mir längst erkannt und veröffentlicht worden (und zwar in der Einleitung zu dem Hefte Die Bilderhandschriften der Apokalypse im Mittelalter, S. 12). Aber auch ohne das hätte Engerth's Katalog

[1]) Ueber Vassilachi vgl. Ridolfi und die venezianischen Guiden, neuerlich C. Justi in der Zeitschrift für bildende Kunst 1897, S. 178. Von Ingoli wird in anderem Zusammenhange gesprochen.

[2]) Wenn Zanotto's Angabe richtig ist in „Pinacoteca della Imp. Reg. Accademia delle belle arti", Bd. II (1834).

oder einer der neuen Führer darauf kommen können, dass hier zwei Bilder aus einer zusammengehörigen grösseren Reihe vorliegen, aus der zwei Bilder seit Jahren in der Accademia zu Venedig ausgestellt waren. Die zwei anderen, jetzt in der Galerie, hingen lange Zeit in den Bureaux des oberen Belvedere. Die erwähnte Bilderreihe wird gebildet durch jene vier Werke, welche Palma giovine für die Confrati di San Giovanni Evangelista in Venedig ausführte, wovon wir durch Ridolfi's Maraviglie und Boschini's Minere unterrichtet sind.[1])

413 fehlt jetzt in der Galerie.

414. Palma giovine: Beweinung Christi.

415. Vermuthlich Palma giovine: Porträt eines alten Bildhauers, vielleicht des Alessandro Vittoria, der zu Palma's Zeiten die Hauptfigur unter den venezianischen Bildhauern war (G. Campana kommt daneben kaum in Betracht) und dessen Eigenbildniss in San Zaccaria zu Venedig (es ist eine lebensgrosse Büste) mit dem Bildnisse hier einige Verwandtschaft hat. Der jüngere Palma und Alessandro Vittoria waren Freunde.[2])

416. Dem jüngeren Palma zugeschrieben: Beweinung des heiligen Leichnams. Kleines Breitbild auf dunklem

---

[1]) Vgl. auch Zanetti, „Della pittura veneziana" (Venedig 1771), S. 311; ferner Grimouard, „Guide de l'art chrétien", und Menzel, „Symbolik" (Artikel „Pferd"). Abbildung der Bilder in der Accademia bei Franc. Zanotto, Pinacoteca della J. R. Accad. Venet. II (1834). — Die Höhenabmessung der Bilder in Wien und Venedig ist in runder Zahl dieselbe, da sie durch den Raum bestimmt waren, für den die Bilder gemalt worden sind. Die Breitenabmessung ist bei den Bildern in Venedig beträchtlich grösser.

[2]) Ridolfi, Maraviglie, Leben des jüngeren Palma. Siehe auch Mittheilungen des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie 1896, S. 177 ff. und die dort angegebene Literatur über Vittoria.

Schiefer. Engerth's Angabe, als stamme das Bildchen aus der Galerie Leopold Wilhelm, ist unsicher.

417. Angeblich Palma giovine: Der sitzende heilige Hieronymus. Die frühere Benennung Tintoretto war zweifellos besser als die jetzige.

418. Palma giovine: Die Tochter der Herodias. In der Galerie Leopold Wilhelm als Palma giovine (Nr. 2).

419. Palma giovine: Beweinung Christi. Durch die Signatur beglaubigt. Neben vielen anderen Bildern, die signirt oder urkundlich als Werke des jüngeren Palma festgestellt sind, ein Werk, von dem man bei der Beurtheilung von nicht signirten Bildern aus der Palmagruppe ausgehen kann.

420. Angeblich Palma giovine: Kopf eines Mannes in mittleren Jahren. Die eigenthümlichen ziemlich unmotivirten gelblich-röthlichen Lichter in der Carnation kündigen recht deutlich die Weise des Leonardo Corona an. Von diesem Zeitgenossen des jüngeren Palma gibt es in Venedig viele sichere Bilder, unter anderen auch einige aufgerollte auf dem Dachboden der Scuola di San Gerolamo. Er ist eine verhältnissmässig unselbstständige Natur, die aber doch manches Gute hervorgebracht hat. Tintoretto scheint sein Ideal gewesen zu sein.[1])

421. Angeblich Palma giovine: Der todte Christus, von Engeln gehalten. Seit 1824 in der Galerie. Die früheren Schicksale unbekannt. E. 336.

422. Palma giovine: Kain's Brudermord. Aus der Galerie Leopold Wilhelm.

---

[1]) Ridolfi gibt seinen Lebenslauf. Viele seiner Bilder stehen bei Boschini verzeichnet, wie denn auch die übrige topographische Literatur Venedigs hier in Betracht kommt. Auch die Literatur über Alessandro Vittoria und Vasilacchi nennt den Corona mehrmals.

423. Palma giovine: Grosses allegorisches Bild, Wahrheit und Gerechtigkeit. In der gemalten Umrahmung viele venezianische Wappen. 1838 aus Venedig (Cérésole, S. 90 f.). Nach G. Ludwig's archivalischen Funden stammt das Bild aus dem „Magistrato della Quarantia Criminale" im Dogenpalast, was denn auch prächtig zu der Beschreibung bei Boschini (Minere, S. 75) passt.

424 bis 429. Verschiedene Bilder, die dem Bernardo Strozzi, genannt „Prete Genovese", mit mehr oder weniger Berechtigung zugeschrieben werden. Das beste darunter ist wohl der Lautenspieler (Nr. 428), der noch dazu durch das Inventar Leopold Wilhelm als Werk des Strozzi beglaubigt ist. Hier sieht man, dass der Maler viel gekonnt hat und seine Töne mit seltener Sicherheit auf die Fläche brachte. Der Lautenspieler war schon in der Belvederegalerie ein beliebtes Bild und ist von A. H. Payne für Görling's „Belvedere" gestochen worden. Den novellistischen Text dazu muss man jener Zeit einer noch unentwickelten Kritik in kunstgeschichtlichen Fragen wohl zugute halten.

430. Alessandro Varotari: Die Sünderin vor Christo. Signirtes Werk, wie denn überhaupt von „Padovanino", wie der Künster schon zu seiner Zeit genannt wurde, allerlei signirte und beglaubigte Bilder aufzufinden sind. Varotari ist in dem vorliegenden Werke nicht so farbenfrisch und lebensvoll, wie sonst gelegentlich, z. B. in seinem grossen Bilde bei den Carmini in Venedig.

431. Giovanni Contarini: Taufe Christi. Als signirtes Bild von Bedeutung. Nach diesem wird wohl noch hie und da ein venezianisches Bildniss aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu bestimmen sein. Auch die signirten Bilder in der Sala delle quattro porte des Dogenpalastes

werden dann mithelfen, und hier will ich in aller Kürze andeuten, dass mir der Kopf eines alten Mannes beim Restaurator J. Prem in Wien dem Contarini anzugehören scheint.[1])

Das vorliegende Bild ist 1816 aus Venedig nach Wien gekommen. Ehedem war es (nach G. Ludwig) im Palazzo Camerlenghi zu Venedig, und zwar im Magistrato della Cassa del Consiglio dei Dieci (1808 angeführt im Elenco Beauharnais). Der ungenannte Verfasser des Trattato von 1797 (Della pittura Veneziana I, S. 299) sah das Bild noch im Magistrato der Rathscassa.

432. Varotari: Judith. Aus der Galerie Leopold Wilhelm. (Eine Wiederholung in Dresden. Woermann's Katalog von 1896 nennt die Nachbildungen.)

433. Pietro Vecchia: Krieger mit dem Degen. Derlei Figuren von Vecchia sind nicht selten. Das vorliegende Exemplar stammt aus der Galerie Leopold Wilhelm (Nr. 392) als „Original von Pietro Vecchio a Venetia". E. 544. Schade dass Nr. 413 aus der Galerie entfernt worden ist. Es wäre ein beglaubigtes Stück mehr, an dem man Vecchia's Stil studiren könnte.[2])

---

[1]) Ueber Contarini gibt es viel nachzulesen, besonders in den Büchern von Ridolfi und Boschini. Seit lange unbeachtet ein ausgezeichnetes Bild „Sant Ambrogio a cavallo che scaccia gli Ariani da Milano" (Zanotto, Guida 467) bei den Frari (circa 3 Meter breit und 1·80 hoch), das den Contarini als würdigen Epigonen eines Giorgione, eines älteren Pordenone und eines Tizian erscheinen lässt. Voll signirt. Auch das beglaubigte Bild Geburt Mariens in Santi Apostoli zu Venedig ist zwar mit Figuren überfüllt, aber gut gemacht. Contarini war von Kaiser Rudolf II. sehr geschätzt.

[2]) Weitere Erörterungen über P. Vecchia bleiben einem anderen Capitel vorbehalten.

434. Benedetto Castiglione: Der Einzug in die Arche. Grosses Breitbild, das nach Engerth's Angabe 1880 aus Italien nach Wien gelangt ist. Gegen die Benennung lässt sich Stichhältiges nicht einwenden, wenn man sich an die beglaubigten Werke des Castiglione in den genuesischen Sammlungen erinnert, z. B. in der Accademia und im Palazzo rosso.[1])

436. Venezianisch. Hängt jetzt zu hoch, um genau geprüft zu werden. Nach meiner Erinnerung hat das Bild sehr gelitten, so dass eine Bestimmung nicht mehr möglich ist und dass man also die alte Benennung Tizian auch nicht unbedingt aufgeben darf. Gestochen von W. French für Görling's Belvedere.

437. Angeblich Molinari: Jesus vor Kaiphas. Schlecht erhalten und deshalb schwer zu beurtheilen. In Venedig gäbe es sonst genug sichere Molinaris, um Vergleichungen anstellen zu können.

438. Angeblich nach Zelotti: Maria mit dem Leichnam Christi. 1816 aus Venedig. Stammt nach G. Ludwig's Forschungen aus der Quarantia criminale. Boschini (minere, S. 74) beschreibt das Bild als „Zilotti", wodurch eine Art Beglaubigung gegeben ist, auch wenn man eine Anlehnung

---

[1]) Zu Benedetto Castiglione vgl. neben den Künstlerlexika (besonders zu beachten Füssli und Nagler) auch Félibien, Entretiens II (1688), S. 289 ff.; Bertolotti, Artisti in relazione coi Gonzaga signori di Mantova; Nagler's Monogrammisten I, Nr. 1853, und zahlreiche Stellen in der Kupferstichliteratur. Ein angeblicher Castiglione in Oldenburg ist als C. Ruthardt gestochen (hierzu die Ruthardt-Literatur). Die grossen Leinwanden des Castiglione, selten erfreulich, kommen in vielen Galerien vor, unter anderen auch in Lille, Schleissheim, Venedig (Querini), und waren früher viel gelobt und hoch gehalten.

an die friaulische Art eines Pomponio Amaltheo bemerkt haben sollte. Bei Ridolfi finde ich das Bild nicht erwähnt, obwohl er eingehend von Zelotti's Arbeiten im Dogenpalast handelt.

439. Varotari: Heilige Familie. War ehedem in Santa Chiara zu Padua, kam dann nach Venedig und von dort 1816 nach Wien. Erwähnt bei Rossetti, „Descrizione ... di Padova" (1780, S. 115).

440. Dem Farinato zugeschrieben: Beweinung des heiligen Leichnams. Harrt einer sicheren Bestimmung. Herkunft unklar.

441. Dem Pietro Liberi zugeschrieben: Venus und Amor. Schicksale vor 1824 unbekannt.

442 bis 445. Giulio Carpione: Zunächst zwei Allegorien, die schwer zu verstehen sind, dann zwei mythologische Bilder. 442 und 443 schon in Rosa's Katalog nachweisbar. Derlei allegorische Bilder hat Carpione öfter gemalt. So besitzt die Galerie zu Pommersfelden einen guten Vertreter dieser Art von Bildern. In der alten Winckler'schen Galerie zu Leipzig war 1768 ein derlei Bild, das auch in einer kleinen alten Nachbildung bei Dr. Schubart in München zu sehen ist (in einem Bande mit Aquarellen aus der Galerie Winckler).[1] Die ungarische Landesgalerie besitzt neben anderen

---

[1]) Werke des Carpione fanden sich ehedem beim Stabsarzt Riedl in Graz (1821). Es sind wohl dieselben Bilder, die jetzt in der Galerie Attems in Graz bewahrt werden. Um 1732 waren viele Carpiones in der Casa dei Conti Chiodi zu Verona (vgl. Verona illustrata III, S. 188). Die Coronis-Metamorphose in Florenz ist gestochen für „Musée de Florence" (1802). Carpione war auch in niederländischen Sammlungen vertreten. Hierzu Hoet's Katalogsammlung I, 337; II, 122; III, 388.

Werken des Carpione auch ein Traumgesicht, das in die Reihe der Allegorien in Wien gehört.[1])

446. Giov. Batt. Tiepolo: Die heilige Catharina von Siena. Nach Engerth's Mittheilungen im III. Bande, S. 324 und 327, seines Kataloges ist dieses Bild 1822 auf der Wiener Versteigerung Hoppe erworben worden. Es wird also nicht aus der Grazer Kunstkammer herkommen, wie der Führer angibt. Unter den Bildern aus Graz ist mir denn auch dieser Tiepolo in den Inventaren niemals aufgefallen. Die Angabe des Geburtsjahres für Tiepolo ist im Führer nicht richtig. Seit mehreren Jahren weiss man bestimmt, dass Tiepolo 1696 zu Venedig geboren ist.

447 bis 450. Dem Alessandro Turchi zugeschrieben: Vier religiöse Bilder. 450. Der Gekreuzigte, stammt aus der Galerie Leopold Wilhelm (Nr. 515 als Copie nach Michelangelo), die übrigen höchstens bis auf Mechel zurück zu verfolgen. Warum die erwähnte Nr. 450 gerade von Turchi sein soll, ist nicht klar.

451. Rosalba Carriera: Friedrich August III. von Sachsen. 1835 an die Galerie vom Canonicus Ravagnan geschenkt.

452. Dem Marco Ricci zugeschrieben: Felsige Landschaft; im Vordergrunde die Taufe Christi. 1816 aus den Vorräthen in die Galerie eingereiht. Frühere Schicksale unbekannt.

---

[1]) Siehe Kleine Galeriestudien I, S. 241. Die Carpiones in Pest stammen zum Theile aus der alten Esterhazy-Galerie, zum Theile aus den Sammlungen Ormós und Pirker. — Mehrere Carpiones befinden sich in der Dresdener Galerie, einer in Hermannstadt. 1897 fand sich ein kleines, böse zugerichtetes Bildchen bei der Versteigerung aus der Galerie Manfrin in Venedig.

453. Angeblich Pietro Vecchia: Kreuztragung. Schwierig zu beurtheilen, übrigens keinesfalls von grosser Bedeutung.

454 bis 466. Eine Reihe best erhaltener, in vieler Beziehung höchst interessanter Ansichten aus Wien, Theben und Schlosshof, gemalt von Bernardo Belotto, genannt Canaletto. Ebenso sehr künstlerisch bedeutend, wie werthvoll als getreue Bilder aus der Vergangenheit. Canaletto war 1758 nach Wien gekommen, wo er etwa zwei Jahre blieb.[1]) Aus jener Zeit stammen denn auch unsere Bilder hier, vor welchen jeder Wiener Stunden lang verweilen wird, ohne sich satt sehen zu können. Gern würde ich einige dieser Bilder zum Gegenstande topographischer Studien machen, wenn es der Raum gestatten würde. Der Mehlmarkt, heute so gründlich verändert, in seinem ganzen Grundrisse verschoben, ist hier noch in einer Ansicht aus seiner besten Zeit festgehalten, und Canaletto ergänzt hier das durch Farben, was man auf den Stichen eines Delsenbach und Salomon kleiner zu sehen bekommt.[2]) Indes nichts weiter von diesen Dingen. Hier muss es uns vielmehr interessiren, dass die meisten dieser Bilder Jahre lang im kaiserlichen Schlosse zu Laxenburg aufgestellt waren, wo sie von den Topographen der Umgebungen Wiens gesehen worden sind.[3]) Nur zwei dieser Bilder, die Freyung und die Schottenkirche, waren

---

[1]) Hierzu Kleine Galeriestudien, Neue Folge, III. Lieferung: Galerie Schönborn-Buchheim in Wien, S. 30 f., und oben S. 223.

[2]) In neuester Zeit hat Theodor Hörrmann, seither verstorben, einen werthvollen Beitrag zur Kunsttopographie des Mehlmarktes geliefert.

[3]) Vgl. Ad. Schmidl, Wiens Umgebungen (II, S. 139) und neuerlich Weidmann und Gertinger, Wiens malerische Umgebungen, 4. Aufl., 1870.

schon in der Belvedereaufstellung zu sehen. Den Anblick der übrigen verdankt man erst der neuen Aufstellung im kunsthistorischen Hofmuseum. (Heliogravuren mit den zwei Ansichten von Schönbrunn im Jahrbuch, Bd. XII.)

Im vierten Oberlichtsaale umfängt uns eine ganz andere künstlerische Atmosphäre als bisher. Bolognesen und Noapolitaner sind hier vorherrschend, wogegen in den übrigen Sälen ohne Zweifel die Venezianer den Ton angegeben haben. Von diesen letzteren werden wir hier nur den Luca Giordano vorfinden, den man übrigens ohnedies besser zu den Neapolitanern rechnet.

467. Tibaldi: Die heilige Cäcilie. Die Zuschreibung an den schön färbenden Pellegrino Tibaldi ist nicht gerade unbedingt sicher. Rechts unten die alte Nummer 58. Zuerst in Prag nachweisbar. E. 448.

468. Lodovico Carracci: Venus und Amor. Grosses Breitbild. Zuerst in Rosa's Katalog 1796. Vielleicht führt die alte Inventarnummer 9 noch weiter zurück. E. 145.

469. Agostino Carracci: San Francesco d'Assisi. Um 1719 in Ambras nachweisbar, von wo es 1773 nach Wien kam. Bedeutendes Bild. E. 134.

470. Annibale Carracci: Venus und Adonis. Grosses Breitbild. Kam 1773 aus Ambras nach Wien. Zu den Nachbildungen, die Engerth aufzählt, füge ich hinzu den Stahlstich von W. French in Görling's Belvedere.

471. Richtung des Annibale Carracci: Bildniss eines jungen Mannes. Nach Engerth seit der Zeit Karl's VI. nachweisbar. Augenscheinlich aber identisch mit Nr. 477 des alten Inventars Leopold Wilhelm, welches alle charakteristischen Züge der Darstellung anführt und dieselben Abmessungen nennt (wie sonst in jenem Inventar mitsammt

dem Rahmen gemessen). Leider ist es als Werk „von einem vnbekhandten Maister" eingetragen, wodurch der neue Herkunftsnachweis an Bedeutung verliert.

472. Simone Cantarini: Santa Conversazione. Erst 1816 in der Galerie nachweisbar.

473. Vermuthlich Annibale Carracci: San Francesco d'Assisi. 1718 als Caravaggio im Prager Inventar. E. 138.

474. Antonio Carracci: Ein Lautenspieler. Vor 1663 als Spagnoletto im Besitze des Erzherzogs Sigismund Franz in Innsbruck. Bei Mechel mit den Carraccis in Verbindung gebracht. Engerth verzeichnet es als Antonio Carracci (143). Siehe oben S. 277.

475. Annibale Carracci: Christus und die Samariterin. Werthvolles Stück. Breitbild. Aus der Galerie Leopold Wilhelm als Original von „Hannibal Caraz" (Nr. 398). E. 136.

476. Alessandro Tiarini: Der kreuztragende Heiland. Im Verzeichniss der Bilder, die 1801 vom Cardinal Albani gekauft worden sind, Nr. 15. E. 447.

477. Dem Denis Calvaert zugeschrieben: Männliches Bildniss. Gleichfalls aus dem Ankaufe von 1801. E. 107. Angestückelt. Vielfach restaurirt und eigentlich kaum bestimmbar.

478. Richtung des Domenechino (Zampieri): Die heilige Caecilia. Erst bei Rosa nachweisbar. E. 184. Schwache Leistung.

479. Annibale Carracci: Der Prophet Jesaias. Nach einem Wandgemälde in Sant Agostino zu Rom.[1]) Nach Engerth's Mittheilung 1799 vom Stifte Heiligenkreuz an die Galerie geschenkt. E 139.

[1]) Das Wandgemälde wird gewöhnlich Raffael zugeschrieben. G. Dehio sprach vor einigen Jahren Zweifel an dieser Zuschreibung aus. (Vgl. Thode's Kunstfreund, 1885, S. 94 f.)

480. Giacomo Cavedone: San Sebastiano. Ueberlebensgross. 1782 gekauft. E. 152.

481. Annibale Carracci: Der gefesselte Apoll. Provenienz unklar. E. 141.

482. Annibale Carracci: Beweinung des heiligen Leichnams. Vorzügliches Bild. Befand sich in der Brüsseler Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Auf der grossen gemalten Galerie des Teniers hier in Wien ist es nachgebildet (über dem auffallenden Catena). Die Beschreibung in Engerth's Katalog bildet ein physiologisches Curiosum.

483. Dem Lodovico Carracci zugeschrieben: San Francesco. Kam vielleicht 1765 aus der Grazer Burg nach Wien. E. 144.

484. Schule des Domenechino: Lucrezia. 1785 angekauft. E. 183. Schwache Leistung.

485. Michelangelo Merisi da Caravaggio: David mit dem Haupte des Goliath. Vielleicht 1718 in Prag. Sicher nachweisbar erst in der Stallburg 1720. E. 9.

486. Dem Caravaggio zugeschrieben: Maria, das Christuskind und die heilige Anna. Aus der Sammlung Leopold Wilhelm, wo es als Nr. 114 und als ein nicht ganz einwurfsfreier Caravaggio geführt wurde: „Man hält's von Michelangelo Carauacio Original". Zu den Nachbildungen, die Engerth anführt, kann beigefügt werden: Stahlstich von W. French, 4⁰., in Görling's Belvedere.

487. Bartolommeo Manfredi: Die Wahrsagerin. Grosses Breitbild. Aus der Sammlung Leopold Wilhelm, durch deren Inventar es einigermassen beglaubigt ist. „Von Manfredi Original" (Nr. 364.) Manfredi lebte noch im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts. Das Inventar fällt 1659. E. 279.

488 und 489. Dem Luca Giordano wohl mit Recht zugeeignet. Zwei Bilder aus der Legende des heiligen Joseph im Anschluss an die biblische Erzählung. Beide in der Stallburg nachweisbar. (Zu den Giordanos siehe oben S. 173.)

490. Dem Luca Giordano zugeschrieben: Verheissung an Joachim. Erst in der Stallburg nachweisbar.

491. Luca Giordano: Der Sturz der bösen Engel. Signirt und datirt: IORDANVS. F. 1666. Künstlerisch bedeutend und für Wien um so werthvoller, als es hier zu den besten Beispielen der neapolitanischen Weise des Giordano gehört. Das Nackte ist annähernd im Sinne der Kunst eines Spagnoletto behandelt. Auch zeigt der Engelsturz hier mehr Sorgfalt, als sonst der berüchtigte Schnellmaler an seine Arbeiten zu wenden pflegte. A. v. Perger (Kunstschätze Wiens, S. 307) lässt das Bild aus der Schwarzspanierkirche in Wien stammen, wogegen Engerth die Minoritenkirche nennt. Unter Kaiser Josef II. kam es in die Galerie. Rosa's hochweiser Katalog sagt kein Wort über den früheren Aufbewahrungsort. Auf meine Anregung hin hat E. Trost die Angelegenheit in der Literatur verfolgt und ermittelt, dass unser Bild aus der Minoritenkirche in die kaiserliche Galerie gekommen ist. 1779 steht es bei Kurzböck vollkommen deutlich erwähnt. (S. 161.)

492 bis 495. Luca Giordano: Vier Bilder aus dem Leben Mariens. Das helle Colorit scheint mir auf die venezianische Zeit des Künstlers zu deuten. Die grossen beglaubigten Bilder in Santa Maria della Salute zu Venedig sind typisch für diese Zeit des Meisters.[1])

---

[1]) Diese Bilder in der Santa Maria della Salute fehlen noch in Boschini's Minere von 1664, werden aber schon 1674 in den ricche minere mit vielem Pomp dem Leser angepriesen. Sie fallen also in

496. Caravaggio: Die Madonna vom Rosenkranz. Wie Engerth richtig nach einer Govaerts'schen Arbeit mittheilt, ist das Bild von mehreren Antwerpener Künstlern, darunter Rubens, für die Dominikanerkirche in Antwerpen gekauft worden. Kaiser Josef II. lernte es 1781 in Antwerpen kennen und war bedacht, es für Wien zu erwerben. Eine Copie trat an die Stelle des Originales, welch letzteres 1786 nach Wien kam.

497 bis 500. Gasparo Lopez: Vier kleine Blumenstücke, von denen eines signirt ist.

501. Giusepe de Ribera: Kreuztragung. Zuerst mit Sicherheit in der Stallburggalerie nachweisbar. Ribera ist in der kaiserlichen Galerie durch mehrere gute Bilder vertreten. Er interessirt auch dadurch, dass seine künstlerische Nachkommenschaft, Luca Giordano und Francesco Solimena hier recht gut studirt werden können. Das bisher unbekannt gebliebene Todesdatum Ribera's ist vor einiger Zeit mit grosser Sicherheit festgestellt worden, und zwar aus dem Sterberegister von Santa Maria della Neve (jetzt San Giusepe) in Neapel. Ribera starb am 2. September 1652.[1])

---

die Jahre vor 1674 und nach dem Abschlusse des Buches von 1664. In dieselbe Zeit möchte ich auch die Bilder aus dem Leben Mariens hier in Wien versetzen. Giordano's Bilder sind übrigens sehr schwer zu datiren.

[1]) Vgl. hierzu Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 395 (nach „Napoli nobilissima", II, fasc. 2, S. 29). Für Ribera, der stets ein volksthümlicher Künstler war, ist neben der älteren Literatur, die in den Lexika und Handbüchern genannt ist, besonders zu beachten Woermann's Studie im I. Bd. der neuen Folge „Zeitschrift für bildende Kunst". Ueber eine signirte Magdalena von 1651 im Museo Filangieri zu Neapel vgl. Mittheilungen der k. k. Centralcommission für Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale 1896, S. 94. Eine heilige

502. Carlo Saraceno: Judith mit dem Haupte des Holophernes. Dabei eine Dienerin. Aus der Galerie Leopold Wilhelm. Teniers hat es auf seiner grossen gemalten Galerie dargestellt. E. 407.

503. Ribera: Petrus. Aus der Galerie Leopold Wilhelm.

504. Dem Paolo de Matteis zugeschrieben: Die flüchtige Erminia bittet einen Landmann um Aufnahme. Zuschreibung durchaus nicht über jedes Bedenken erhaben. Das Bild kam 1801 aus der Sammlung des Cardinals Albani nach Wien (Verzeichniss Nr. 8). E. 301.

505. Luca Giordano: Der bethlehemitische Kindermord. Vermuthlich aus Giordano's später Zeit. Die Provenienz ist bei Engerth und im neuen Führer unrichtig angegeben. Rosa's Katalog kennt dieses Bild nicht, das erst 1801 aus der Sammlung des Cardinals Albani nach Wien gekommen ist. Im alten Verzeichniss als Nr. 30 „lo straggio di Innocenti", „di Luca Giordano".

506. Dem Luca Giordano zugeschrieben: Ausweisung der Hagar. Aus der Stallburggalerie. E. 226.

507. Ribera: Christus unter den Schriftgelehrten. Unter den Werken dieser Richtung, die Wien besitzt, sehr hervorragend. War augenscheinlich schon ein Lieblingsbild

---

Lucia von 1638 beim Grafen Vicentini zu Rieti ist vor einigen Jahren in der „Illustrazione populare" abgebildet gewesen, wie denn Ribera auch sonst oft in der populären Literatur vorkommt. Ich nenne beispielsweise noch das „Pfennigmagazin", Bd. III, S. 144 (kurzer Text und mangelhafter Holzschnitt zur Anbetung der Hirten im Escurial). Eine reiche Ausbeute wird von alten und neuen Katalogen geboten. Auf die schlechte Restaurirung einer Pietà von Ribera in Neapel vor 1800 macht Ph. Hackert in seiner Schrift über den Gebrauch des Firnisses (S. 6) aufmerksam.

des Erzherzogs Leopold Wilhelm, da es mehrmals auf den gemalten Galerien des Teniers vorkommt.[1]) Es ist oftmals reproducirt worden, unter anderen auch von Christofani für den Atlas zu Rosini's Storia della pittura italiana. Andere Stiche sind bei Engerth erwähnt. Wie sehr das Gemälde zur Nachbildung anlockt, scheint überdies der Umstand zu erhärten, dass der junge Ferdinand Waldmüller in der Zeit vor 1837, spätestens 1837 selbst, eine Copie danach gefertigt hat. Ich finde eine solche in einem namenlosen Wiener Auctionskatalog von 1837 verzeichnet.[2])

508 und 509. Dem Ribera zugeschrieben, vermuthlich von Giordano: Ein Philosoph und ein Mathematiker. Beide waren schon im 18. Jahrhundert in kaiserlichem Besitz. Schon vor 1713 eingereiht. Siehe oben S. 173. Beide von Männl als Giordanos geschabt.

510. Unbekannter Neapolitaner: Christus in Emaus. Nicht allzu bedeutend. Soll nach Engerth's Angabe aus der Grazer Kunstkammer stammen.

511 und 512. Scipione Compagno: Zwei Landschaften mit zahllosen Figuren, 511 Enthauptung des heiligen Januarius, 512 Ausbruch des Vesuv. Beide Bilder signirt. Aus der Galerie Leopold Wilhelm.

513 und 514. Andrea Vaccaro: Zwei Landschaften, die eine mit Maria Aegyptiaca, die andere mit Maria Magdalena. Beide Bilder signirt. Nach Angabe des neuen Führers

---

[1]) Vgl. Gemalte Galerien, 2. Aufl., S. 20 und 37. Oben mehrmals erwähnt.

[2]) Als Nr. 92. Auf Leinwand, 26 Zoll breit, 19 Zoll hoch, also stark verkleinert. Dass Waldmüller auch in der Esterhazygalerie nach Ribera copirt hat, ist längst bekannt.

kommen sie aus dem kaiserlichen Schlosse im Augarten. Sie sind erst jüngst eingereiht worden.

515. Francesco Solimena: Skizze zu dem Bilde: Kaiser Karl VI. und Graf Althan. Nach Angabe der neuen Führer 1884 vom Restaurator „Brehm" gekauft. Es ist sonderbar, dass man den Namen Prem's im Hofmuseum nicht richtig zu schreiben weiss. Der Genannte hat doch jahrelang in der Restaurirschule gearbeitet.

516. Dem Salvator Rosa zugeschrieben, man weiss nicht warum: Ein Krieger. E. 399.

517. Dem Guercino wohl mit Recht zugeschrieben: Ein Jüngling (etwa Johannes der Täufer). Kam erst 1807 in die Galerie. Hierzu Engerth's Katalog, Bd. III, S. 303 f. Siehe bei Nr. 521.

518. Francesco Solimena: Boreas und Oreithyia. Aus der Stallburggalerie. 1772 und 1780 in der Schatzkammer nachweisbar. Erwähnt in den Nachträgen zu Füssli's Künstlerlexikon (S. 1672). E. 440.

519. Pompeo Batoni: Die Rückkehr des verlorenen Sohnes. Signirtes und datirtes Werk aus dem Jahre 1773. Damals vom Künstler selbst erworben. Zu den Stichen, die Engerth anführt, füge ich den von W. French für Görling's „Belvedere" hinzu. Batoni selbst und das vorliegende Bild waren ehedem, man fasst es heute kaum, sehr berühmt. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes von Batoni des Besonderen zu nennen, fand 1827 das Brockhaus'sche Conversationslexikon der Mühe werth (VII. Auflage).

520. Giovanni Bettino Cignaroli: Madonna und heilige Ottilie. Furchtbar bunt. Wie G. Ludwig ermittelt hat, war das Bild ehedem bei den Monache di Montagnana, später im Depositorio der Commenda di Malta in Venedig,

1816 kam es aus Venedig nach Wien. Signirt in griechischen Majuskeln. E. 155.

521. Dem Guercino zugeschrieben: Johannes der Täufer. Nach Malvasia für Kaiser Ferdinand III. gemalt im Jahre 1641. E. 155. (Ob nicht eine Verwechslung mit dem Bilde Nr. 517 vorliegt bezüglich der Provenienz?)

522. Mattia Preti, genannt Calabrese: Der ungläubige Thomas. Nach Engerth zuerst 1718 in Prag nachweisbar.

523. Salvator Rosa: Eine Römerschlacht. Mit dem Namen und der Jahreszahl 1645. Aus der Galerie Nostitz in Prag 1786 erworben. Bedeutendes Werk, das neben den grossen Bildern der Pitti-Galerie und des Louvre und einigen anderen einen Ausgangspunkt für stilkritische Studien über Salvator Rosa bilden kann. Der Künstler gehörte zu den berühmtesten Erscheinungen der Kunstgeschichte und verdient dies auch, obwohl neben den kräftigen Aeusserungen seines Talentes auch recht flüchtige Arbeiten vorkommen, bei denen man allerdings im Zweifel sein kann, ob sie thatsächlich von ihm gemalt sind. Selten wurde mit einem Namen so viel Missbrauch getrieben, wie mit dem des Salvator Rosa. Ich nenne nur ein Beispiel. Im Museo Filangieri zu Neapel wird eine Copie nach Philips Wouwerman als das Werk des Salvator Rosa geführt.[1])

---

[1]) Nr. 1491. Ueber das abwechslungsreiche Leben des Künstlers geben viele Handbücher Auskunft, die auch über die ältere Literatur Bescheid wissen. Rosini's Storia della pittura bringt mehrere Abbildungen. Zu nennen ist der Abschnitt über S. Rosa in Woermann und Woltmann's Geschichte der Malerei, II, 192 bis 198. Die Popularität des Künstlers erhellt auch aus den belletristischen Arbeiten (z. B. von W. Kirchbach) und den Musikwerken, die durch ihn angeregt

525. Salvator Rosa: Der heilige Wilhelm als Büsser. Aus der Sammlung des Erzherzogs Sigismund Franz. Interessantes Bild. E. 395.

526. Dem Salvator Rosa zugeschrieben: Felsige Landschaft mit Resten alter Kunst. Nach Engerth 1801 aus der Galerie des Cardinals Albani erworben. Für Salvator Rosa etwas zahm.

527. Dem Micco Spadaro zugeschrieben: Eine Römerschlacht. Ganz in der Art des Salvator Rosa, auf den übrigens das sogenannte Monogramm ebenso wenig passt, als auf Micco Spadaro. Seit den Zeiten Josef Rosa's in Wien.

528. Salvator Rosa: Landschaft mit Figuren. Die Gerechtigkeit entflieht zu den Landleuten. Wir wollen annehmen, dass die Signatur echt sei. 1792 aus Florenz.

529. Francesco Solimena: Abnahme vom Kreuz. Grosses auffallendes Bild, das in den Zwanzigerjahren des 18. Jahrhunderts gemalt sein dürfte. Zwei grosse alte Copien sind davon bekannt, eine von Auerbach in der Wiener Augustinerkirche,[1]) die andere im kaiserlichen Schlosse Schlosshof, wo sie übrigens seit lange irrthümlicher Weise

---

worden sind. Eine Composition von Franz Liszt aus den „Années de Pélerinage" (Mainz, Schott) heisst „Canzonetta del Salvator Rosa" (Seconde année, Italie, Nr. 3). Eine Oper „Salvator Rosa" von Gomez ist mir nur aus Zeitungsnotizen bekannt. Wäre Rosa nicht überaus populär, so hätte wohl auch F. Vinea ihn nicht zum Gegenstande eines Gemäldes gemacht: S. Rosa mit Palette und Malerstock vor der Staffelei (mir bekannt durch einen Holzschnitt in „Illustrered Tidning", Stockholm, 17. December 1881). Eine Unzahl von alten und neuen Katalogen kommt für S. Rosa in Betracht, wie denn auch die Kupferstichliteratur im Allgemeinen erwähnt sei.

[1]) Hierzu Dr. Cölestin Wolfsgruber: „Die Hofkirche zu S. Augustin in Wien" (Augsburg 1888, S. 23) offenbar nach urkundlichen Angaben.

als Copie nach Rubens gilt. Eine methodische Vergleichung ergibt zweifellos, dass es dieselbe Darstellung ist, wie auf dem grossen Bilde der kaiserlichen Galerie, und dass Rubens mit Unrecht in die Angelegenheit hereingezogen wird. Solimena's Skizze zu dem grossen Bilde habe ich vor mehreren Jahren im Museo Filangieri zu Neapel aufgefunden.[1])

530. Schule des Francesco Albani: Triumph der Galathea. 1827 aus der Galerie des Grafen Thurn.

531. Benedetto Gennari: Sanct Hieronymus. Nach Engerth 1824 erworben.

532. In der Art des Guercino: Sanct Sebastian. Herkunft unklar.

533. Carlo Maratta: Darstellung im Tempel. Nach Engerth's Angabe erst seit 1824 in der Galerie.

534. Carlo Maratta: Der Tod des heiligen Josef. Mit dem Datum 1676. Wie Engerth mittheilt, ist dieses Bild für die kaiserliche Kapelle in Wien gemalt worden. Zu Mechel's Zeiten war es schon im Belvedere (vgl. Mechel's Katalog, S. 31).

535. Sebastiano Bombelli: Bildniss eines Knaben. Liess sich einstweilen nicht weiter zurück verfolgen, als bis zu Mechel's Katalog, der dieses Bild als Werk Bombelli's und als Bildniss eines medizeischen Prinzen verzeichnet. Eine Beglaubigung für die Autorschaft des Bombelli, der zu den unklarsten Erscheinungen des 17. Jahrhunderts gehört, liegt

---

[1]) Vgl. Mittheilungen der k. k. Centralcommission „Notizen über Werke von österreichischen Künstlern". N. F. XXII, S. 93, wo die ältere Literatur über das Wiener Bild genannt wird. Die Ansicht, als sei das Altarbild in der Kapelle zu Schlosshof von Rubens oder nach ihm copirt, ist schon bei Ad. Schmidl: Wiens Umgebungen (II, 1838) S. 410 zu finden.

also hier nicht vor. In Boschini's Carta del navegar pittoresco (S. 548) wird Bombelli als bewusster Nachahmer des Veronese genannt.

536. Carlo Cignani: Madonna. Wie Engerth mittheilt, von Kaiser Franz II. erworben. E. 153.

537. Andrea Camassei, früher A. Sacchi genannt: Juno auf dem Pfauenwagen. Aus der Galerie Leopold Wilhelm. E. 403. Schwaches Zeug.[1])

538. Schule des Maratta: Der schlafende Christusknabe und Johannes. 1801 aus dem Besitze des Cardinals Albani (Nr. 13 des Verzeichnisses) erworben.

539. Alte Copie nach Sassoferrato: Maria mit dem Kinde. Wie Engerth's Katalog mittheilt, ist das Original in der Akademie zu Mailand.

540 und 541. Carlo Maratta: Zwei heilige Gegenstände, Madonna und heilige Familie. Letzteres Bild mit der Jahreszahl 1704. (Verzeichniss der Bilder, die vom Cardinal Albani gekauft worden sind Nr. 14.) Auch die Madonna scheint aus demselben Besitze zu stammen.

542. Carlo Cignani: Cimon und Pera. Engerth's Angaben über die Herkunft sind in diesem Falle mit besonderer Vorsicht zu betrachten. Mit Sicherheit ist das Bild erst bei Mechel nachweisbar.

543. Guercino: Heimkehr des verlorenen Sohnes. Engerth vermuthet, dass das Bild vom Künstler selbst erworben wurde, was nun freilich schwer zu beweisen sein dürfte. Mit einiger Sicherheit in Prag 1718 nachweisbar.

---

[1]) Hierzu Jahrbuch, Bd. XIX, Abb., und Wickhoff's Bestimmung auf Camassei.

545. Lanfranco: Maria erscheint zwei heiligen Einsiedlern. 1786 aus der Prager Galerie Nostitz erworben (Nr. 13 des alten Verzeichnisses).

546. Schule des Guido Reni: Die heilige Katharina. Erinnert an Sementi. Herkunft unklar.

547. Schule Reni's: Eine Sibylle. 1780 aus Rom. Von Vielen für eine Arbeit der Elisabetta Sirani genommen.

548. Guido Reni: Kopf des dornengekrönten Christus. Vermuthlich aus der Sammlung des Cardinals Albani (Nr. 18 des Uebergabsverzeichnisses. E. 368.) Derlei Bilder des Reni oder seiner Schüler sind nicht selten.

549. G. Reni: Die heilige Magdalena. Halbfigur. Aus der Galerie Leopold Wilhelm. E. 371.

550. Schule G. Reni's: Maria und die zwei heiligen Knaben. 1782 erworben. E. 366.

551. G. Reni: Die Taufe Christi. Hervorragendes Werk aus der guten Zeit des Künstlers. Oftmals reproducirt und sogar ins Plastische übertragen. Ein grosses Relief, auf welches ich hier anspiele, findet sich in der Kirche zu Austerlitz. Das Gemälde stammt aus der Galerie Buckingham.

552. G. Reni: Die Jahreszeiten. Ebenfalls aus der Galerie Buckingham.

553. G. Reni: Maria, das schlafende Christkind anbetend. Engerth macht auf mehrere Wiederholungen aufmerksam. Vielleicht aus der Grazer Kunstkammer.

554. Dem G. Reni zugeschrieben: Ecce homo. 1786 angekauft. E. 369.

555. G. Reni: Der reuige Petrus. Aus der Galerie Leopold Wilhelm. Erinnert mich stets an Lanfranco.

556. Nach G. Reni: Amor. Wie es scheint freie Copie nach einem Domenechino in der Eremitage zu St. Peters-

burg (Phot. von Braun Nr. 180). Das Wiener Bild wurde nach meiner Erinnerung früher oft für die El. Sirani in Anspruch genommen, eine Zuschreibung, die übrigens kaum zu halten ist (auch von J. Blaschke als El. Sirani gestochen).

557. G. Reni: David. E. 373.[1])

558. Nach Andrea Sacchi: Noah, von Cham verspottet. Aus der Galerie Leopold Wilhelm. Jüngst im Jahrbuch (Bd. XIX) besprochen. Eine alte eigene Notiz verweist auf die Analogie mit einem trunkenen Noah ohne Malernamen in der Galerie Colonna zu Rom. Ich habe diese Angelegenheit seither nicht überprüft.

559. Nach Andrea Sacchi: Allegorie. Die Weisheit, umgeben von den Tugenden. Schwache Leistung. Engerth gibt die Notiz, dass man es hier mit der Skizze zu einem Deckenbilde im Palazzo Barbarini in Rom zu thun hätte. Wickhoff nimmt richtig an, dass wir eine Copie vor uns haben.

Im V. Cabinet begegnen wir noch einigen Bolognesen, um dann zu den Franzosen überzugehen.

Unter den Bolognesen bespreche ich nur noch wenige, darunter Nr. 561 Caritas von Franceschini, um den Stahlstich von A. H. Payne zu erwähnen und das Bild unter die gelungenen Arbeiten des sonst sehr hohlen Gesellen einzureihen. (Nach diesem Bilde ist auch ein Farbenstich von F. Wrenk aus dem Jahre 1803 bekannt.) Nr. 564 von Simone Cantarini: Kains Brudermord. Die Herkunft des Bildes lässt sich mit vollkommener Sicherheit bis in die Galerien Buckingham und

---

[1]) Im Belvedere sah man ehedem auch eine Copie nach dem Reni'schen David in ganzer Figur (Original im Louvre). Diese Copie stammt aus der Galerie Leopold Wilhelm, was schon eine handschriftliche Notiz von E. Birck andeutet. Nr. 508 des Inventars kann sich nur auf diese Copie beziehen.

Leopold Wilhelm nachweisen, was schon oben erwähnt worden ist. Teniers hat das Gemälde auf seiner grossen Gemalten Galerie zur Darstellung gebracht, freilich als Correggio, was keinen Halt hat. Für uns aber hat es einige Bedeutung, das Bild schon vor 1648 in England und dann in der Brüsseler Sammlung zu wissen (Inventar Leopold Wilhelm Nr. 1).[1])

566 und 567. Zwei signirte Bilder von Guido Canlassi, genannt Cagnacci. Beide stammen aus der Galerie Leopold Wilhelm.

Französische Bilder sind nicht viele da, doch sind die vorhandenen meist gut und interessant.

571. François Clouet, genannt Jehannet. Brustbild des jungen Königs Karl IX. von Frankreich. Von sauberer, sorgsamer Durchbildung. Werthvoll durch die Jahreszahl 1561. Das wohl erhaltene Bildchen war Jahrzehnte lang im unteren Belvedere zu sehen, wo es auch von Primisser (S. 164) erwähnt und von den späteren Führern verzeichnet wurde.[2]) Im Jahre 1889 kam es vorübergehend ins Depôt des oberen Belvedere und bald darauf von dort ins neue Hofmuseum.

572. François Clouet: Lebensgrosses Bildniss Königs Karl IX. von Frankreich. Mit der Signatur: IANNET und der Jahreszahl 1563, die in ihrer letzten Ziffer nicht zuverlässig ist. (Das Bildniss bei Schnaase beachtet.) Ein kleines Bildniss desselben Königs, das noch zu Mechel's Zeiten in kaiserlichem Besitze war, wurde 1809 von den Franzosen mitgenommen und später nicht mehr zurückgestellt.

---

[1]) Hierzu schon „Gemalte Galerien", 2. Aufl., S. 25 und oben S. 136.

[2]) Vgl. oben S. 290.

In neuester Zeit sind hier drei vorzügliche kleine männliche Bildnisse eingeschoben worden, 572 *a*, *b* und *c*. Man kannte sie im Belvedere unter der gänzlich verfehlten Benennung Amberger, die ja auch oft genug bespöttelt worden ist. In Engerth's Katalog findet man sie unter Nr. 1435 bis 1438. Bilder dieser Art sind in vielen Sammlungen zu finden. Sie bilden eine französisch-englische Gruppe, in welcher sich besonders der Meister hervorthut, von dem die drei Bildnisse hier vor uns gemalt sind. Die Jahreszahl auf dem einen weist sie der Zeit um 1535 zu. Die Worte „di marzo" dabei deuten recht eindringlich an, dass unser Meister (ich nenne ihn der Kürze halber: Pseudo-Amberger) in Italien gewesen oder sehr viel mit Italienern verkehrt hat. Scheibler hat sich schon vor Jahren mit diesen Bildern beschäftigt.[1])

573. Hyacinthe Rigaud: Bildniss der Herzogin Elisabeth Karoline von Lothringen. Zuerst in Mechel's Katalog.

---

[1]) Vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft, X, S. 293 ff., wo auch auf Waagen's, Bode's, Woltmann's, Thausing's Urtheil über diese Bilder hingewiesen und Clément de Ris und die Pattison citirt wird. Neuerlich hat Dr. Haasler in seiner Dissertation über Amberger (S. 101 ff.) auch den Pseudo-Amberger behandelt. Die kleinen Galeriestudien haben gelegentlich von diesem Meister und seiner Gruppe Notiz genommen, in welche auch ein kleines Bildniss, ehedem als Holbein geführt, in der Galerie Stummer-Winter in Wien und ein anderes in der Sammlung Mainardi bei Codroipo gehört. In Amsterdam (373, 375, 376), Antwerpen, Brüssel, München, den Dessauer Sammlungen, Aschaffenburg, Rotterdam und in englischen Galerien gibt es Bilder dieser Gruppe, die jedenfalls in mehrere Meister sich auflösen lässt. In der Czartoryski'schen Galerie in Weinhaus sind zwei Bilder von verschiedener Hand, die gleichfalls hier zu nennen sind. Was die Nachbildungen anbelangt, so wurde Engerth's 1435 in den „classischen Bilderschatz" aufgenommen. Auch ein Stahlstich von W. French ist in den Vierzigerjahren nach diesem Bildchen gefertigt worden (für Görling's Belvedere).

574. Dem L. de la Hire zugeschrieben: Himmelfahrt Mariens. 1807 erworben.

575. Nach einer Callot'schen Radirung: Der Markt zu Impruneta bei Florenz. Unklare Herkunft. Seit 1824 aus dem Vorrath in die Galerie aufgenommen.

576. Adrien Manglard: Seehafen. Das Gegenstück Nr. 578 ist vor einiger Zeit aus der Galerie entfernt worden, um den kleinen französischen Bildern Platz zu machen. Beide 1801 im Verzeichnisse der Bilder, die vom Cardinal Albani gekauft worden sind (als Nr. 23 und 24). E. 634 und 635.

577. Antoine Watteau: Der Guitarrespieler. Als Watteau nicht hervorragend. Seit 1824 bestimmt in der Galerie nachweisbar. E. 651.

579. Claude Joseph Vernet: Römische Ansicht mit dem Castello Sant Angelo und San Pietro in Vaticano. Nach Anton von Perger's Angabe aus der Sammlung Raith 1811 erworben.

580 und 581. Jacques Courtois, genannt Bourguignon: Zwei Reitertreffen. Aus der Lothringischen Verlassenschaft.

582. Dem Jacques Stella zugeschrieben: Salomon's Urtheil. 1795 als Werk des Nicolas Poussin gekauft. Dass sich diese hochtrabende Benennung hier nicht rechtfertigen lässt, hat schon Krafft's Katalog durch eine Umtaufe auf Stella zum Ausdrucke gebracht. Wenn nur dieses der richtige Name wäre. Ein wenig erinnert das Bild an Bertolet Flemal, von dem wir noch hören werden.

583. Nicolas Poussin: Die Zerstörung Jerusalems. Nach Engerth war das Bild 1718 in Prag, später in der Stallburg. Von dort kam es offenbar als Geschenk in die Galerie des Fürsten Kaunitz. Bei der Versteigerung aus der Kaunitz'schen Galerie im Jahre 1820 gelangte es an den

Baron Badenfeld und erst 1835 (nicht 1820, wie Engerth will) kehrte es wieder in die kaiserliche Galerie zurück.[1]) Dasselbe Bild, ein Beispiel jener kühl berechneten „Bellezza" bei Poussin, von der Bellori zu erzählen weiss, wird uns noch einmal beschäftigen.

584. Dem Pierre Mignard zugeschrieben: Der heilige Antonius. Nach Engerth erst seit 1824 in der Galerie.

585. Gaspard Dughet: Landschaft mit dem Grabmal der Cäcilia Metella. Weit bekanntes Bild, das unter anderen auch in Woltmann-Woermann's Geschichte der Malerei (III, 334) besprochen ist, was auch von dem folgenden Bilde gilt. Waagen (I, S. 99) hielt die Landschaft mit dem Grabmal der Cäcilia Metella für eine Arbeit des Jean François Millet, ohne dass er mit dieser Ansicht Beifall geerntet hätte.

586. Gaspard Dughet: Gewitterlandschaft. Charakteristisch für die Auffassung und den grossen Stil des Künstlers. Auch Waagen anerkennt dieses Bild. Es kam 1786 aus der Nostitz'schen Galerie nach Wien.

587. H. Rigaud: Bildniss eines französischen Würdenträgers. Nach Engerth's Angabe 1807 vom Hofsecretär von Raith gekauft.

588. Jos. Sifr. Duplessis: Bildniss des Tondichters Gluck. Signirt und mit der Jahreszahl 1775 versehen. Ein Stich von Walther nach diesem Bilde hat mir vor Jahren sehr wohl gefallen. Ohne ihn jetzt loben zu wollen, führe ich ihn doch als eine allzu wenig beachtete Nachbildung an.[2])

---

[1]) Vgl. auch Engerth's Katalog, Bd. III, S. 323, 326 und oben S. 312 und 317.

[2]) Vor kurzem hat sich die Gazette des beaux-arts mit Duplessis beschäftigt (1898, I, 189 ff. Bildnisse von Louis XVI. und Maria Antoinette).

589. Le Valentin: Moses, grosses Hochbild von düsterem Colorit. Beglaubigt durch das Inventar der Galerie Leopold Wilhelm (Nr. 93), wo es nach der eingehenden Beschreibung heisst: „De Valentino Original". Eine genauere Angabe über den Namen wird vermisst, so dass man auch hier wieder nicht weiss, ob Valentin Vorname oder Zuname ist.[1])

590. Jean Etienne Liotard: Die lesende Alte. Signirt und mit der Jahreszahl 1760 versehen. Auf Porzellan gemalt. Selbstverständlich als echt anerkannt in der vor kurzem veröffentlichten Monographie über Jean Etienne Liotard von Humbert, Revilliod und Tilanus (Amsterdam 1897, S. 141, Nr. 121). Unser Bildchen war schon 1772 in kaiserlichem Besitze.[2]) (Siehe oben S. 209.)

591. Dem Charles Lebrun zugeschrieben: Christi Himmelfahrt. Kleines Bild. Nach A. von Perger's Mittheilungen 1811 vom Hofsecretär von Raith gekauft.

592. Jean François Millet: Landschaft. 1786 aus der Nostitz'schen Sammlung in Prag.

593. Gaspard Dughet: Landschaft. Erst seit 1824 in der Galerie, wie Engerth (Nr. 643) angibt.

594. Bertolet Flemal: Heilung eines Lahmen durch Petrus und Johannes. Engerth's Hinweis auf das Inventar Leopold Wilhelm ist unrichtig. Bei Mechel und noch bei Engerth als N. Poussin. Diese Taufe ist gewiss unhaltbar, und schon Mündler und Waagen haben mit guten Gründen

[1]) Die Angelegenheit des Namens ist behandelt bei Woltmann-Woermann in der Geschichte der Malerei, III, 310 f.

[2]) Zu Liotard vgl. auch Gazette des beaux-arts, II, per. XXXVIII, 1888, 353 f. und 1889, I, 89 bis 106 und 292 ff. (Artikel von Edouard Humbert.)

den Bartolet Flémal als Urheber genannt. Unabhängig von diesen Vorgängern bin ich selbst vor mehreren Jahren auf diese Benennung gekommen. Dabei war mir besonders das signirte Werk in der Dresdener Galerie massgebend. Was ich sonst unter seinem Namen zu Gesicht bekommen habe, war ihm nur zugeschrieben.[1])

595. Adrien Manglard: Seestück. Angeblich aus der Galerie des Cardinals Albani angekauft. E. 633.

Cabinet VI ist spanischen Meistern gewidmet, zu denen man mit einer gewissen Berechtigung auch den „Greco" rechnen kann, der, in Venedig ausgebildet, später in Spanien gelebt hat. Lieber hätte ich ihn allerdings bei den Venezianern eingereiht gesehen. Das Aufstellen einer Galerie ist aber kein so einfach' Ding, wie Viele meinen, die behaglich durch die Räume schlendern. Man wird sich bescheiden müssen, wenn

---

[1]) Die wichtigsten Quellen für die Kenntniss des Bartolet Flemal (auch Bertolet) sind: Houbraken's Schouburg, III, S. 106; Moncony's Voyages, II, S. 240 (Moncony war 1663 in Lüttich gewesen und erzählt, dass sich dort der Maler Bertolet am Ufer der Meuse ein Haus bauen lässt, das im italienischen Geschmacke gefällig gehalten sei). Félibien's („Entretiens," II, 1688, S. 586). Dort wird berichtet, dass Bertolet als Canonicus von Lüttich gestorben sei. Beachtenswerth auch Descamp's vie des peintres, II und III (1760), S. 101 f. Van Gool, Nieuwe Schouburg, II (1751), S. 536, 540 und 549 und Cabinet Lebrun, 1792, II, S. 39 und 41. Abbildung. Neuerlich Fétis „Les artistes Belges à l'étranger" (II). Vieles bieten die alten niederländischen Kataloge, z. B. Hoet, I, 100, 156, 202, 231, 262, 274, 327, 367, 396, 467, 529, 555, III, S. 199, ferner der Katalog der alten Winkler'schen Sammlung in Leipzig von 1768 (Nr. 117), Meusel's Miscellaneen, Heft XVI, S. 141. Hirsching's Nachrichten, V, 278, Charles Blanc: Trésor de la curiosité, I, 17. Manches über F. findet sich auch in der Lairesse-litteratur. Zugeschrieben werden dem Flemal Bilder in Cassel, in Brüssel, in Breslau. Breslau, Nr. 120, schien mir nicht diesem Meister anzugehören.

ab und zu etwas nicht so hängt, wie man es wünschen würde.

596. Domenico Teoscopoli: Männliches Bildniss, signirt und mit der Jahreszahl 1600 versehen. In jüngster Zeit hat sich C. Justi in gewohnt gründlicher Weise über Teoscopoli geäussert (in der „Zeitschrift für bildende Kunst"), was ich hier nur im Allgemeinen anmerken möchte. Das Bildniss, hier oben über der Thür angebracht, ist fein abgewogen in Farbe und Modellirung.

597. Alonso Sanchez Coello: Bildniss einer vornehmen Dame. Provenienz nicht klar. Nach Angabe des Führers ist's „alter kaiserlicher Familienbesitz".

598. Juan Pantoja de la Cruz: Bildniss einer spanischen Prinzessin. Signirt und mit der Jahreszahl 1604 versehen. Ziemlich hart und geistlos behandelt. Wie die folgenden Bilder erst für die neue Aufstellung im Hofmuseum aus dem kaiserlichen Familienbesitze hervorgeholt.

599. Pantoja de la Cruz: Bildniss des Infanten Philipp.

600. Pantoja de la Cruz: Eine Art Wiederholung des vorigen Bildes. Signirt.

601. Pantoja de la Cruz: Bildniss eines Kindes. Signirt.

602. Coello: Bildniss einer Dame in Schwarz. Signirt und mit 1571 datirt.

603. Juan Battista Martinez del Mazo: Darstellung einer Familie. Ehedem die Familie des Velasquez genannt und dem Velasquez selbst zugeeignet. J. C. Robinson hat schon vor 1868 diese ältere Diagnose aufgegeben und den Juan de Pareja als Meister genannt. Clément de Ris (in der Gazette des beaux-arts von 1873) trat gegen die Benennung:

Velasquez auf. Curtis nannte den Mazo. Lützow's Belvedere-werk, das dem Gemälde viele Aufmerksamkeit schenkt, nahm die Benennung als Velasquez trotz Clément de Ris, Stirling und Curtis noch als möglich an. Den zweifellos richtigen Namen Mazo fand C. Justi 1874, der in seinem trefflichen Buche über Velasquez mittheilt, dass er unabhängig von Curtis auf diese Diagnose gekommen ist. Im Wappen sieht man einen Arm mit einem Klöppel, der im Spanischen „mazo" heisst. Es ist also ein redendes Monogramm.[1])

604. Pedro Orrente: Hirten und Heerden. Im Hintergrunde der Traum Jacob's. Einstweilen nur bis Mechel zurück zu verfolgen.

605. Velasquez: Bildniss der Königin Maria Anna, der Gemahlin Philipp's IV. von Spanien. Nach Justi gehört das Bild in die letzte Schaffensperiode des Künstlers.

606. Juan Carreño de Miranda: Bildniss des Königs Karl II. von Spanien.

607. Velasquez: König Philipp IV. von Spanien. Stammt, wie oben (S. 129) wahrscheinlich gemacht wurde, aus der Galerie Leopold Wilhelm.

608. Coello: Der junge Mann mit dem Falken. Signirt. Erst in jüngster Zeit aus den Vorräthen hervorgeholt.

609. Velasquez: Infantin Margaretha Theresia. Wohl nicht ganz eigenhändig, wie auch Justi ausspricht, welcher Mazo's Hand, geleitet durch Velasquez, darin erkennt.

610. Orrente: Johannes der Täufer. Erst für die Neuaufstellung im Hofmuseum aus den Vorräthen hervorgesucht.

611. Velasquez: Bildniss des Infanten Philipp Prosper. Vermuthlich Geschenk des spanischen Hofes an den Wiener

---

[1]) Vgl. auch „Portfolio" von 1896, Armstrong: Velasquez.

Hof. Engerth gibt die Wanderungen des Bildes an, das sich im 18. Jahrhundert in der Grazer Burg befand. Lefort (in „La peinture espagnole", S. 200) führt dieses Bild als Beispiel des letzten Stiles für Velasquez an. Kam höchst wahrscheinlich 1765 aus der Grazer Kunstkammer nach Wien. E. 621.

612. Velasquez: König Philipp IV. Kniestück. E. 611.

613. Dem Velasquez mit Unrecht zugeschrieben: Der lachende Bursche. Schwierig, einen Namen für dieses im Ganzen flott gemalte Bild zu finden.

614. Dem Murillo zugeschrieben: Das Johanneskind mit dem Lamm. Beliebtes, oft nachgebildetes Gemälde, das man aber kaum bei recht gutem Willen als Murillo laufen lassen könnte, obwohl es im Sinne der heiligen Kinder des Murillo erfunden ist. Bei Storffer als Murillo, dagegen im Prodromus (Taf. 25) als „Frate Genuese" (Strozzi).

615. Velasquez: Infantin Margaretha Theresia. Die Bennenung der dargestellten Persönlichkeit stammt von C. Justi. Vermuthlich, wie die meisten Velasquez hier, Geschenk des spanischen Hofes.

616. Velasquez: Don Balthasar Carlos: Justi (Velasquez, II, 137). „Zu den als Geschenk gemalten Bildnissen (des Don Balthasar Carlos) in Hoftracht gehört das in ganzer Figur im Belvedere, Nr. 614." E. 614.

617 bis 619. Velasquez: Bildnisse mehrerer Infantinnen. 618 ist nur eine alte Wiederholung aus dem Atelier des Velasquez (Original Nr. 617). Vgl. Justi, II, S. 23.

620. Spanischer Meister des 17. Jahrhunderts: Bildniss eines Knaben in ganzer Figur. Schwaches Bild, das als Füllsel erst jüngst aus dem Vorrathe in die Galerie kam.

621. Velasquez: Infantin Maria Theresia. Vermuthlich alt retouchirt, wofür denn auch Justi gute Gründe beibringt

Maria Theresia ist als Braut Kaisers Leopold I. dargestellt, was aus dem Doppeladler und dem Alter hervorgeht. Die Verlobung fällt 1664. Velasquez ist aber schon 1660 aus dem Leben geschieden. Nach Justi's ansprechender Vermuthung ist nun ein früher von Velasquez nach der Natur gemaltes Bildniss durch einen Schüler überarbeitet worden, um den geänderten Verhältnissen Rechnung zu tragen.

622. Velasquez: Königin Isabella von Spanien. Nicht ganz eigenhändig.

623. Dem Orrente zugeschrieben: Christus heilt Kranke. Die Benennung nichts weniger als zuverlässig. Erst in der Stallburggalerie nachweisbar. E. 606.

Niederländer.

Ein Heft der Galeriestudien hat vor ungefähr vier Jahren „von den Niederländern in der kaiserlichen Gemäldesammlung zu Wien" gehandelt. Dies bedingt für unseren Rundgang ein etwas rascheres Hindurchschreiten durch die Säle als bei den romanischen Malern. Dennoch wird der Abschnitt über die Meister germanischen Stammes ziemlich umfangreich ausfallen. Hat er sich doch mit den glänzendsten Theilen der kaiserlichen Galerie zu beschäftigen. Die Vlamen der kaiserlichen Sammlung sind in ihrer Gesammtheit bis heute von keiner anderen Galerie überboten, und auch unter den Holländern gibt es hervorragende Stücke, auch wenn die nordniederländische Malerei bei uns nicht so stark vertreten ist, dass damit eine Uebersicht über die Hauptmeister geboten wäre. Durch die Beziehungen des Kaiserhauses zu den katholischen südlichen Provinzen der Niederlande wird es verständlich, dass der protestantische Norden erst in zweiter Linie beachtet wurde. Was das ältere Heft der Galeriestudien betrifft, so setzt es mich in den Stand, bei dieser neuerlichen Bearbeitung der niederländischen Bilder häufig auf schon Bekanntes verweisen zu können. Immerhin gibt es zu ergänzen, zu berichtigen, ganz abgesehen davon, dass im älteren Hefte von vornherein eine allgemeine Uebersicht ausgeschlossen werden musste. Es war eine Gelegenheitsarbeit, die ausgegeben wurde, als die jüngste Neuaufstellung bevorstand. Das Heft war im Spätherbst 1894 nach einem Vortrage im wissenschaftlichen Club zu Papier gebracht worden, um in aller Eile das zu veröffentlichen, dessen Berücksichtigung

bei der Umgestaltung der Galerie mir besonders dringend erwünscht erschien.[1]) Um die Mitte des Novembers 1894 wurden dann die Vermeyensäle gesperrt, bald darauf die meisten übrigen Räume der niederländischen Abtheilung. Dadurch war eine weitere Vertiefung der Arbeit ohnedies abgeschnitten. Weil nun in grosser Eile geschrieben, nützte diese Arbeit nicht einmal alle meine alten Notizen aus. Und seither hat die Forschung nicht stillgestanden, so dass ein neuerliches Zurückkommen auf die niederländische Abtheilung durchaus berechtigt ist. Für Freunde und Feinde der Galeriestudien sei dazu ausdrücklich angemerkt, dass in dem folgenden Abschnitte keinerlei überflüssige Wiederholung aus der früheren Arbeit gegeben wird. 1894 handelte es sich hauptsächlich um stilkritische Fragen; diesmal liegt das Hauptgewicht auf der Herkunft der Bilder. Wie in dem Abschnitte über die romanischen Maler, werden auch hier stilkritische Untersuchungen nur angedeutet und nicht in voller Breite hergesetzt. Auch Literaturangaben über die einzelnen Meister können nur in einzelnen Fällen mitgetheilt werden.

Die Nummernfolge ist die des neuesten Führers von 1896. Hinweise auf Engerth's Nummern werden durch ein E. gekennzeichnet. Die Hinweise auf meine ältere Arbeit von 1894 (sie ist im Januar 1895 ausgegeben worden) geschehen in der knappsten Weise durch Nennung der Jahreszahl 1894 und Angabe der Seite.

(Raum XVIII.) 624. Jan van Eyck: Bildniss eines Greises, angeblich des Cardinals della Croce. Die Zeichnung

---

[1]) Ergänzungen fanden sich in einem meiner Artikel für Lützow's Kunstchronik (Neue Folge, VII), und in einem Feuilleton der Grazer Tagespost vom 8. und 9. October 1895.

zu unserem Gemälde, erwähnt bei Engerth, befindet sich im Dresdener Cabinet; Abbildung bei Woermann, Handzeichnungen alter Meister im königl. Kupferstichcabinet zu Dresden, Mappe I, Taf. 1, und bei L. Kaemmerer-Knackfuss, Hubert und Jan v. Eyck, S. 71. Ebendort S. 70 Abbildung des Gemäldes. — Der Hinweis auf die Persönlichkeit des Dargestellten stammt aus dem Inventar der Galerie Leopold Wilhelm, aus welcher das kostbare Bild herkommt. Dort ist (als Nr. 109 der Niederländer) „ein Contrafait .. des Cardinals von Sancta Cruce" als Werk Johanns von Eyckh, „welcher die Öhlfarb erst gefundten" verzeichnet, das höchstwahrscheinlich mit dem vorliegenden Bilde identisch ist.

625. J. v. Eyck: Bildniss des Jan de Leeuw. Ueber die Inschrift, die sowohl den Dargestellten, als auch den Maler nennt, schrieb ich schon 1894 (S. 5). Nachzutragen habe ich, dass das Verlesen Daen statt Dach und saen für sach, das auch in der neuen Literatur mehrmals vorkommt, vermuthlich aus dem deutschen Kunstblatte von 1841 stammt, wo Passavant die Wiener Van Eycks eingehend gewürdigt hat.

Bemerkenswerth ist es, dass in neuerer Zeit die alten interessanten Sprünge dieses Bildes gedeckt worden sind. Wozu? frägt man sich vergeblich. Ich möchte den Namen des neuen Van Eyck kennen, der sich vermessen hat, diese kosmetische Cur vorzunehmen. Wer es auch sei, die frevelhaft aufgelegte Schminke muss wieder herunter. Je eher, desto besser. Jüngste Abbildung bei L. Kaemmerer-Knackfuss, Hubert und Jan v. Eyck, S. 73. — Wie auch Engerth angibt, hat man das Bild einstweilen nur bis auf Mechel zurückverfolgen können.

626. Gerard David: Flügelaltärchen. Im Mittelbilde St. Michael. Auf den Flügeln innen: Hieronymus und

Antonius von Padua, aussen Stifterfiguren. — 1886 bei der Artaria'schen Versteigerung um 20.000 fl. erworben (hierzu Lützow's Kunstchronik XXI, Sp. 283 f.), bald danach von Engerth im Jahrbuche veröffentlicht, eine Zeit lang im oberen Belvedere aufgestellt. Abbildungen im Kataloge der Auction Artaria und im Jahrbuche (Bd. V). Vgl. auch den I. Nachtrag zum 2. Bande des Engerth'schen Kataloges (1886). Vor 1856 war das Altärchen beim Hofrath Adamovics in Wien, wo es als Memling galt (vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft XIV, S. 65). Als Bestandtheil der Artaria'schen Sammlung besprochen bei Schnaase in der Geschichte der bildenden Künste VIII (1879), S. 278, und bei Crowe und Cavalcaselle (Springer) in der Geschichte der altniederländischen Malerei (S. 354).

627. Richtung des Gerard David, nicht ohne Anklänge an Petrus Christus: St. Michael. E. 1059. Schon 1894 von mir besprochen (S. 10 f.). Scheibler's Beurtheilung (Repertorium für Kunstwissenschaft X, 288) erscheint mir nicht glücklich. — Eine Herkunft aus der Grazer Kunstkammer, von Engerth vorsichtig angedeutet, ist höchst fraglich. Mit Sicherheit erst im Laufe des 19. Jahrhunderts als Bestandtheil der Galerie nachweisbar.

627 *a*. Richtung des Gerard David: Anbetung durch die Hirten. Grosses Bild auf Eichenholz. Jetzt auf einer Staffelei untergebracht, weil erst in jüngster Zeit eingereiht. Aus der Galerie Leopold Wilhelm, wo es als Lucas van Leyden galt. Besprochen in dem Hefte „Gemalte Galerien", 2. Aufl., S. 34 ff., und in Lützow-Seemann's Kunstchronik, N. F., VII, Sp. 67 f. Siehe weiter unten bei Nr. 641.

628. Richtung des Gerard David: Halbfigur eines Goldschmiedes. Bei Engerth (995) noch als Quentin Massys.

Scheibler ist gegen diese Benennung aufgetreten (Repertorium für Kunstwissenschaft X, S. 284). Ein dem vorliegenden sehr nahe verwandtes Bild ist auf einer „gemalten Galerie" von F. Francken dargestellt, einem Bilde in der Wiener Galerie, auf das wir noch zurückkommen. — Aus der Galerie Leopold Wilhelm.

629, 630, 631. Hugo v. d. Goes: Die Beweinung des heiligen Leichnams, die heil. Genovefa, die ersten Eltern beim Baume der Erkenntniss. Drei zusammengehörige Bilder, die ich schon 1894 besprochen habe (S. 6). Früher meist als Memling, so z. B. bei Fr. Kugler im Handbuche der Geschichte der Malerei, 3. Aufl., II, 402. Von Engerth als Jan v. Eyck katalogisirt und im Jahrbuche veröffentlicht. Seit Scheibler und Justi als Hugo van der Goes. Hierzu auch Kunstchronik XXIV, Nr. 36. Als neueste Literatur ist mir bekannt geworden: Zeitschrift für christliche Kunst, Bd. X; E. Firmenich-Richartz, „Hugo van der Goes, eine Studie zur Geschichte der altvlämischen Malerschule", Sp. 375 f. — Alle drei aus der Galerie Leopold Wilhelm.

632, 633. Rogier van der Weyden: Zwei feine, zarte, gut erhaltene Bildchen. 632. Maria. Im Kunstblatte von 1841 (S. 14) als Jan van Eyck besprochen, so auch bei Schnaase (VIII, S. 154). — Die Schicksale des Bildes vor 1781 sind unklar. Dasselbe gilt von 633, dem Catharinenbildchen. Beide von mir 1894 behandelt (S. 7 f.).

634. Aus der Nähe des Rogier van der Weyden Triptychon; mitten die Gruppe beim Kreuze; auf den Flügeln Veronika und Magdalena. 1894 besprochen. — Aus der Galerie Leopold Wilhelm.

635 bis 637. Hans Memling: Flügelaltärchen. 637. Thronende Maria. Vielfach besprochenes Bild (z. B. 1894,

S. 9), von dem es mehrere Wiederholungen mit abweichenden Einzelheiten gibt. Schon längst von Scheibler und neuerlich wieder von E. Müntz (in der Gazette des beaux-arts 1898, I, S. 478) für die Anfänge der niederländischen Renaissance in Anspruch genommen. Beachtet bei Schnaase VIII (1879), S. 247, und in der reichlichen Literatur über Memling. 636, die Flügel zum Mittelbilde Nr. 635. Die Innenseiten zusammengestellt. 637, die Aussenseiten der Flügel desselben kleinen Altarwerkes zusammengefügt. — Alle drei Nummern aus der Galerie Leopold Wilhelm.

639. Memling: Die vereinigten Flügel eines anderen Altarwerkes, dessen Mittelbild sich in der ungarischen Landesgalerie befindet. Längst in den „Kleinen Galeriestudien" besprochen (I, 145 f., wo das Mittelbild abgebildet ist und in der neuen Folge 1894, S. 10). Vgl. auch Repertorium für Kunstwissenschaft XVII, S. 291, in der Besprechung der Kunststudien von C. Hasse. — Nach Engerth aus der geistlichen Schatzkammer.

640. Vlamischer Meister des 15. Jahrhunderts: Beweinung des heiligen Leichnams. — Aus der Ambrasersammlung (siehe oben, S. 287, Nr. 67).

641. Richtung des Gerard David: Heilige Nacht. Mit der grossen Darstellung desselben Gegenstandes, die erst vor kurzem in die Galerie eingereiht worden ist (627 *a*), zusammen besprochen in der zweiten Auflage meiner Studie „Gemalte Galerien" (S. 34 f.). Nach einer alten Notiz wäre in der Münchener Pinakothek Nr. 161 eine geringwerthige Wiederholung des Wiener Bildes, das selbst eine alte Copie nach dem grossen Werk (627 *a*) zu sein scheint. — Aus der Galerie Leopold Wilhelm, wo es der Richtung des Jan van Eyck zugewiesen war.

642. Niederländischer Meister des 16. Jahrhunderts: Brustbild eines ältlichen Mannes. Bei Engerth (W. 1463) als Bruyn. Diese Benennung war nicht haltbar, noch weniger die Taufe: Ambrosius Holbein, die sich bei Mechel findet. Scheibler (Repertorium X, 295) hat sie beseitigt. — Schicksale vor 1781 unbekannt.

643. Niederländisch, 16. Jahrhundert: Triptychon. Mitten der Gekreuzigte und zahlreiche Nebenfiguren. Auf den Flügeln Stifterfiguren, als Männerengel aufgefasst. Aus einer Zeit, die mit Scorel's Kunstweise schon bekannt war. Schwierig zu bestimmen. W. Schmidt (im Repertorium für Kunstwissenschaft XIII, S. 278) hält es für ein Werk in der „Manier des Claeissens", was ungefähr mit Scheibler's älterer Ansicht übereinstimmt. Bei Engerth als G. Penz (1632). Von mir 1894 besprochen (S. 26). — Nur bis Mechel zurück nachweisbar.

644 und 645. Geertgen tot Sint Jans: Zwei Altarflügel, einer mit der Scene, wie Julianus Apostata die Gebeine Johannes des Täufers verbrennen lässt, der andere mit einer Abnahme vom Kreuz. Kunstgeschichtlich berühmte Bilder aus der Galerie Karl's I. von England. Im Zusammenhange mit dem Geertgen tot Sint Jans in der Sammlung Figdor besprochen in den Kleinen Galeriestudien, II. Folge, Heft IV, S. 9 ff. — Die Flügel kamen aus England in die Galerie Leopold Wilhelm und mit dieser nach Wien.

646. Dem Jacob Cornelisz zugeschrieben: Der Hieronymusaltar. Weniger des Kunstwerthes wegen als wegen der Schwierigkeit bekannt, eine sichere Benennung zu finden. So weit ich an den ungedeckten Rändern sehen kann, ist Eichenholz der Malgrund. Im Ganzen ziemlich gut erhalten und sehr frisch in der Farbe. Derbe handwerkliche Ausführung; für die Entstehungszeit, 1511, sehr hinter den



Hieronymusaltar von 1511 in der kaiserlichen Galerie.

Werken mehr begabter Zeitgenossen zurückgeblieben. Trägt trotz vielen Motiven aus der Renaissance dennoch im Wesentlichen den Charakter der Späthgothik. Die Angabe der Schatten in der Vorzeichnung durch gekreuzte Strichlagen, die an zahlreichen Stellen durch die farbigen Schichten durchschimmern, ist bemerkenswerth roh. Die Linienperspective ist schwach. Das wäre ungefähr dieselbe niedrige Kunststufe, auf der auch Meister Jacob Cornelisz steht. Auf diesen Namen, den Scheibler vorgeschlagen hat, weisen auch sonst allerlei Kleinigkeiten hin in der Behandlung der Haare, der Goldsäume, in der Wahl der Gesichtstypen. So bleibe ich denn bei dieser Benennung, gegen die sich nichts Ausschlaggebendes einwenden lässt. Der Ultramarin an einigen Gewändern ist verfärbt und gequollen.[1]) — War nach Engerth (Nr. 1005) vor 1748 in der geistlichen Schatzkammer.

647. Niederländisch, 16. Jahrhundert: Triptychon. Im Mittelbilde die Anbetung durch die Magier, auf den Flügeln die Circumcision und die Anbetung des Christkindes durch Maria. Die Reste einer Inschrift sind vom Galerieführer mit dem Monogramm des Cornelis v. Amsterdam in Beziehung gesetzt worden. Doch bemerkt man staunend, dass jede Möglichkeit fehlt, diese ganz verschiedenen Zeichen zusammenzureimen, und die stilistischen Merkmale weisen nach einer ganz anderen Richtung. Die Composition ist fein abgewogen und zeigt einen Meister an, wogegen die Ausführung, verglichen mit guten Bildern derselben Zeit, sich als schwach erweist. Das ist ein Merkmal, welches gemeiniglich den Copien zukommt. Ich halte das Bild für eine viel-

[1]) Gewöhnlich ist das Mittelbild nicht zu sehen, weshalb es hier neben in Abbildung hergesetzt wird; nach einer Photographie von J. Löwy.

leicht variirte Copie nach einem verlorenen vlamischen Original um 1500. Das angebliche Monogramm ist schon bei A. Primisser mitgetheilt (siehe oben, S. 288). — Aus der Ambrasersammlung.

648. Niederländisch, 16. Jahrhundert: Anbetung durch die Magier. Ist offenbar wieder kein Original, sondern eine schwache Copie nach einem trefflichen Vorbilde, vielleicht aus der Richtung des Gerard David. Wie der neue Führer richtig andeutet, zeigen einige Figuren eine starke Uebereinstimmung mit solchen auf Nr. 647. Beide Bilder gehen wohl, wenn auch nicht unmittelbar, auf eine gemeinsame Vorlage zurück. Erfreulich ist es, sie in der gegenwärtigen Aufstellung nahe bei einander zu finden. 1894, S. 18, dem Bles genähert, was ich nicht mehr aufrecht erhalte. — Herkunft unklar.

649. Dirck Jacobsz: Männliches Bildniss von 1529. Besprochen 1894, S. 31. — Nach Engerth nur bis Mechel zurück zu verfolgen.

650. Vermuthlich Copie nach Hieronymus Bosch: Vision des Heiligen Antonius. Besprochen 1894, S. 14 ff. Im Jahrbuch jüngst für Jan Mandyn in Anspruch genommen und abgebildet (XIX., Tafel XL).

651. Hieronymus Bosch: Triptychon. Im Mittelbilde Landschaft mit dem büssenden Hieronymus, auf den Flügeln Sanct Egidius und Antonius. Das Mittelbild ist voll signirt und erhält dadurch für die Bosch-Frage grosse Wichtigkeit. Erst für die jüngste Neuordnung der Galerie aus dem Vorrath hervorgeholt. Vgl. Lützow-Seemann's Kunstchronik, N. F. VII, Nr. 5, Sp. 68 f. Im Jahrbuch (Band XIX) veröffentlicht. Dieses Triptychon stammt, wie 653, wovon noch zu sprechen ist, aus Venedig.

Die Signatur ist im Führer keineswegs mit palaeographischer Treue wiedergegeben.[1] Ein gutes Facsimile im Jahrbuche.

---

[1] Zu H. Bosch neben der 1894, S. 11 ff., genannten Literatur auch Inventar der Galerie Granvella zu Besançon von 1607 (mehrere wichtige Bilder von Bosch), ferner Katalog der Sammlung Praun, S. 29, ferner über den schlafenden Christoph im Museo Filangieri zu Neapel. Mittheilungen der k. k. Centralcommission, 1896, S. 94. Zum Hauptwerke in Lissabon Bredius im „Kunstbode" III, 372. Siehe auch bei L. Lombard. Neuestens Kunstchronik IX, Sp. 377, überdies „Catalogue de tableaux, vendus à Bruxelles depuis l'année 1773". S. 61 werden zwei Versuchungen Antonii von Bosch genannt, die 1794 aus der Sammlung des Canonicus Wauters verkauft wurden um wenige Gulden. 1897 waren in Utrecht zwei Bilder ausgestellt (Nr. 287 und 315 des „Catalogus der Tentoonstelling van Oude Schilderkunst te Utrecht"), die Bredius (nach brieflicher Mittheilung) in nahe Beziehung zu H. Bosch brachte und die auch von Max J. Friedländer im Repertorium für Kunstwissenschaft XVII, Heft 5, besprochen sind. Vgl. auch De Groot in „Oud Holland" XIII, S. 55, zu Nr. 287 und W. v. Seidlitz in der Beilage zur Münchener allgemeinen Zeitung, 23. October 1894, Nr. 245. Die „Fratzenwelt" des Bosch wird gestreift in dem posthumen Werke von Jakob Burckhardt, „Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens", S. 325. Die Zeichnungen, die da und dort auf H. Bosch bezogen werden und von denen mehrere veröffentlicht sind, harren noch einer kritischen Sichtung, die auch im Jahrbuch (Bd. XIX) in der Abhandlung von Dollmayr, keineswegs zu finden ist. Auch die Gruppirung der Gemälde aus der Gruppe Bosch, Mandyn, Mostaert ist in jener Abhandlung keineswegs mustergiltig. Viele Verwirrung verursachte das angebliche Monogramm M auf den Messern der Bilder in der Wiener Akademie und im Museum zu Valencia. Dieses Zeichen ist offenbar kein Malermonogramm, sondern eine Waffenschmiedmarke, wie deren ja öfter auf gemalten Schwertern vorkommen. Auch der Lützow'sche Katalog der Wiener Akademiegalerie, der diese Marke recht wohl kannte, legt ihr keine Bedeutung als Monogramm bei. Demnach ist augenscheinlich auch die Glück'sche Hypothese (Zeitschrift für bildende Kunst 1895) nicht haltbar, da sie von der Deutung des M als Malerzeichen ausgeht.

652. Jetzt dem Hieronymus Bosch zugewiesen: Die Martern der Hölle. Sicherlich erinnern mehrere Einzelheiten in der malerischen Behandlung an Meister Bosch, doch spricht auch manches gegen ihn, z. B. der glatt behandelte Mittelgrund (was schon 1895 in der Grazer Tagespost vom 9. October hervorgehoben ist). Meine ältere, begründete Vermuthung, dass hier ein Werk des Gillis Mostaert vorliegt (1894, S. 19 ff.), möchte ich trotzdem nicht weiter vertheidigen. In der Kunstchronik (VII, Nr. 5 vom 7. November 1896) habe ich eine Vergleichung mit einem signirten Mostaert in Stockholm vorgeschlagen. Sie ist seither ausgeführt worden und hat eher gegen als für meine Vermuthung Zeugniss abgelegt. Darüber gibt es indess keinen Zweifel, dass die Behandlung des Nackten auf dem vorliegenden Bilde 652 ganz anders ist als auf sicheren Werken des Bosch. Abbildung im Jahrbuche XIX, wo mein Artikel in der Kunstchronik gänzlich übersehen oder in animoser Weise übergangen ist.[1]) — Das Bild stammt aus der Ambrasersammlung.

653. H. Bosch: Triptychon. Im Mittelbilde das Martyrium der heil. Julia; auf den Flügeln einerseits der heil. Antonius, andererseits ein Krieger von einem Mönch geführt. Das Facsimile der Signatur im Führer ist unzureichend. Abbildung des Triptychons im Jahrbuche (XIX). Offenbar dasselbe Bild, das Boschini im Dogenpalast gesehen hat, was ich schon vor mehr als zwei Jahren vermuthungsweise angedeutet habe. Seither hat Dr. Gustav Ludwig die urkundliche Bestätigung für die Herkunft aus Venedig aufgefunden, nicht nur für das Luciatriptychon, sondern auch für das

[1]) Vgl. den Artikel „Kunstgeschichtliche Nachrichten aus Venedig" in der Wiener Zeitung vom 17., 18. und 19. Juli 1896 (in Nr. 165). Hinweis auf Zanetti im Jahrbuch, Band XIX.

dreitheilige Bild, das wir oben als Nr. 651 kennen gelernt haben. Siehe auch oben S. 318.

654. Hendrick Bles: Die Hölle. Rundbildchen. Vgl. Lützow-Seemann's Kunstchronik XXIV, Sp. 536. Der Führer von 1896 macht auf ein kleines Käuzchen aufmerksam, das auf dem Helme rechts im Vordergrunde vorkommt. Obwohl die Form des Vogels recht unklar ist, lässt sich doch aus dem dargestellten Heranflattern anderer Vögel darauf schliessen, dass ein Uhu, ein Käuzchen, gemeint ist. — Aus der Ambrasersammlung (s. oben S. 208, Nr. 201).

655. In der Art des Bles, vermuthlich nach H. Bosch copirt: Versuchung des heil. Antonius. 1894 (S. 12) wurde auf die boschartigen Züge hingewiesen. — Seit Mechel nachweisbar

656. H. Bles: Versuchung Antonii. Kleines Rundbild, aus der Ambrasersammlung stammend. Zusammen mit Nr. 654 besprochen in Lützow-Seemann's Kunstchronik, wo auch das Käuzchen bemerkt worden ist.

657. Richtung des Bles, wohl Copie nach H. Bosch, aber von anderer Hand als Nr. 655: Versuchung Antonii. 1894, S. 12. Seit Mechel, wie es scheint, nachweisbar.

658. Vermuthlich Peeter Brueghel d. Aeltere: Versuchung Antonii. Mittelgrosses Bild; Wasserfarben auf Leinwand. Rechts unten das schreiend falsche Monogramm L zwischen zwei Punkten, das die Benennung Lukas van Leyden verschuldet hat. Man vergleiche das Weiss des L mit den übrigen weissen Tönen des Bildes, um sich die Unechtheit des Monogrammes klar zu machen. Zudem der Ductus des Zeichens und die Stilvergleichung mit sicheren Werken des Leydeners. Ikonographisch beurtheilt in meinen „Beiträgen zu einer Ikonographie des Todes" (Mittheilungen der k. k.

Centralcommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmäler 1888, Heft 4, Sonderabdruck S. 119, wo die ältere Literatur genannt ist). Abbildung im Jahrbuch, Band II. Gegen die Benennung L. v. Leyden trat ich andeutungsweise schon auf im „Handbuch der Gemäldekunde" S. 15, und in den Kleinen Galeriestudien 1894, II, 2, S. 38. Das Bild stammt aus Prag. (Links unten ein halbmodernes Papierblättchen mit der Nummer „596".) — Nach Engerth zuerst im Prager Inventar von 1737.

659. Lucas v. Leyden: Brustbild des Kaisers Maximilian I. Sehr verdorben und das spätestens seit den Vierzigerjahren unseres Jahrhunderts. Passavant schrieb darüber ins Kunstblatt (1841, S. 46: „In der Gemäldesammlung des Belvedere zu Wien [Nr. 45] das Bildnis Kaiser Maximilians" (von Lucas van Leyden): „Leider ist es sehr verwaschen." Vgl. auch Jahrbuch V, S. 271, wo eine Copie nach unserem Maximilianbildnisse mitgetheilt wird, die in einem Codex ungefähr aus der Mitte des 16. Jahrhunderts sich findet. 1894 in den Kleinen Galeriestudien S. 27 f. Auch bei Moes in der Ikonographia Batavia S. 82. Abbildung bei Heyck: Kaiser Maximilian I. (1898, S. 41). Ein damit verwandtes Bild in der Brüsseler Galerie. Demselben Typus entspricht die Lithographie nach einem Bilde der Galerie Aremberg in Brüssel, ein Blatt, das dem Spruyt'schen Katalog jener Galerie von 1829 beigegeben ist. W. Burger, „Galerie d'Aremberg" (1859, S. 113) misst dem Gemälde keine Bedeutung bei. Im Vorrathe der Berliner Galerie habe ich vor mehreren Jahren zwei Bilder gesehen, die in die Nähe des Wiener Maximilianporträts (659) gehören, und zwar ein weiteres Bildniss desselben Kaisers (Nr. 599) und eine Halbfigur, deren Nummer ich nicht ermitteln konnte. — Aus Galerie Leopold Wilhelm.

660 und 661. Nordniederländisch, 16. Jahrhundert: Flügelaltärchen mit der Geschichte des syrischen Hauptmannes Naamann. Jetzt auf zwei Bilder vertheilt. Ich kann den Eindruck einer gewissen Verwandtschaft mit Scorel's Richtung nicht losbringen, wie 1894. — Aus Galerie Leopold Wilhelm.

662. Niederländisch, 16. Jahrhundert: Flügelaltar mit der Anbetung durch die Könige. Ohne Zweifel alte Copie nach einem erst nachzuweisenden Original. Die reiche geschickte Composition steht in einem so auffallenden Gegensatze zur ungewöhnlich schwachen Durchführung, dass das Abgeleitete der Arbeit überaus einleuchtend ist. E. 971. — Engerth leitet das Bild aus der Sammlung Leopold Wilhelm her, was sich einigermassen vertheidigen lässt. Inventar Leopold Wilhelm Nr. 840 könnte mit unserem Bilde identisch sein. Zu beweisen ist die Annahme nicht, weshalb auch auf die Angabe des erwähnten Inventars keine bestimmten Schlüsse aufgebaut werden können. Engerth's Zuweisung an die Schule des Lucas v. Leyden wird allgemein für verfehlt gehalten.

663. Richtung des H. Bosch: Kleine Landschaft mit St. Christoph. Seit 1891 aufgestellt. Damals als P. Brueghel. 1894 (S. 19) von mir dem Bosch genähert. Vielleicht aus der Rudolfinischen Kunstkammer. Inventar von 1621, Nr. 283, „St. Christophorus, wie Er übers Meer gehet, Vom Hieronymo Boss."

664. Richtung Patenier's: Flucht nach Egypten. Ganz klein. — Seit Mechel nachweisbar.

665. H. Bles: Landschaft mit dem Martyrium der heil. Catharina von Alexandrien. — Stammt fast sicher aus der Sammlung Leopold Wilhelm. Ital. Nr. 453: „Ein klein Landtschafftl von Öhlfarb auff Holcz, warin die Historia Stae

Catharinae, hoches Gebüerg vnd ein Statt am Meer ... h. 2 Span genaw, vnndt 2 Spann 8 Finger bräidt" (wie immer mit dem Rahmen gemessen) „Von Chiuetto Original." 1659 hat man das Bild also für Bles (Civetta) gehalten. Die neueren Ansichten erwähnt 1894, S. 25. — Zum Stil des Bildchens merke ich an, dass es hier besonders auffallend ist, wie die Architektur der Ferne mit niedrigem Horizonte gesehen ist, wogegen der Horizont des Bildes thatsächlich sehr hoch liegt. Derselbe Fehler gegen die Linienperspective findet sich oft, wenn auch nicht immer so auffallend, in Gemälden aus derselben Zeit und Richtung.

666. Joachim Patenier: Landschaft mit der Taufe Christi. Mittelgrosses Bild, oft besprochen als signirtes Hauptwerk des Künstlers. 1894, S. 23 ff. E. 1091.

667. Richtung des H. Bles: Landschaft mit der Ruhe auf der Flucht. Ob wohl die Hauptgruppe von derselben Hand ist wie die Figürchen im Mittelgrunde? 1894, S. 25. Radirung von L. H. Fischer in der Zeitschrift für bildende Kunst, Band XV (alte Notiz). — Seit Mechel nachweisbar.

668. Nachfolger des Patenier: Die Schlacht bei Pavia. Allerlei Nachweise 1894, S. 24. — Aus der Ambrasersammlung.

669. Frans und Gillis Mostaert: Landschaft mit Hagar und Ismael. Meine Zuschreibung geschieht nur vermuthungsweise. 1894 (S. 20) gab ich eine Begründung derselben. Seither ist meine Vermuthung zwar nicht bewiesen, aber auch nicht widerlegt worden. Immerhin hat der Gillis Mostaert in Stockholm keine bestimmte Verwandtschaft mit den kleinen Figuren vor uns.

670, 671, 672. H. Bles: Drei kleine Bilder mit biblischen Figuren. Nr. 672, die Landschaft mit dem barmherzigen Samariter ist 1663 aus Innsbruck nach Ambras ge-

kommen (altes Inventar Nr. 323). Die beiden anderen seit Mechel nachweisbar.

673. H. Bles: Landschaft mit dem heil. Hieronymus. Mittelgrosses Bild. Der Führer bemerkt richtig, dass das eine Käuzchen von den zweien, die auf dem Bilde vorkommen, später von fremder Hand aufgemalt sein dürfte. — Aus Galerie Leopold Wilhelm.

674. Unbekannter Nachfolger der Van Eycks: Zwei kleine Altarflügel, vereinigt. Hieronymus und Johannes Baptist. Dem H. Bles wüsste ich die Bildchen nicht verwandt. Nach Scheibler's Vorgang sind sie jetzt in die Nähe dieses Meisters gerückt worden. E. 829 als Schule Van Eyck. — Zuerst bei Mechel.

675. Richtung des Bles: Kleines Altärchen. Mitten ein Kreuzigungsbild, auf den Flügeln Auferstehung und Verkündigung an Maria. – Engerth (1056) will das Bild aus der Grazer Kunstkammer herkommen lassen. In seinem Katalog werden die früheren abenteuerlichen Benennungen verzeichnet. Waagen und seither viele Andere brachten das Bildchen mit Bles in irgendwelche Verbindung. 1894, S. 19.

676. Patenier: Landschaft mit der Ruhe auf der Flucht. Scheint ehemals als Dürer gegolten zu haben. Denn auf der Radirung im „Prodromus" (Taf. 25) ist links unten Dürer's Monogramm angebracht. Scheibler im Repertorium X, 290 f., spricht für Mostaert. — Schon in der alten Stallburggalerie nachweisbar.

677. Dem Jan Mostaert zugeschrieben: Männliche Halbfigur. Engerth scheint Recht zu haben, wenn er dieses Porträt mit Nr. 410 des Inventars Leopold Wilhelm identificirt, die allerdings dem Aldegrever zugeschrieben war. Ich gehe auf die heikle Frage nach der Benennung des Bildes

nicht ein, möchte aber die Möglichkeit offen lassen, dass uns in diesem Bildnisse wirklich ein Werk des Aldegrever vorliegt.

678. Aus der Nähe des Meisters der weiblichen Halbfiguren: Anbetung durch die Könige. Das Gesicht der Maria weist besonders nach dieser Richtung. (Vgl. über den Stil Waagen I, S. 178, Nr. 105, und Scheibler im Repertorium für Kunstwissenschaft, X, S. 287. Ich stimme weder mit Waagen noch mit Scheibler.) — Engerth (Nr. 1053) lässt das Bild aus der Grazer Kunstkammer nach Wien gekommen sein, ohne einen bestimmten Nachweis dafür beibringen zu können.

679. Niederländisch. 16. Jahrhundert: Maria, Christuskind und Anna. Wie mir scheinen will, bisher noch ganz unzureichend beurtheilt. Es gibt anderwärts Bilder von derselben Hand, die alle ungefähr ebenso schwierig zu benennen sind, wie das Bildchen hier. — Seit Mechel nachweisbar.

680. Lucas Gassel: Landschaft mit Thamar und Juda. Mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1548. — Seit Mechel.

681. Dem Gassel zugeschrieben: Landschaft mit Mercur und Argus. Die Benennung geht auf meine Wenigkeit zurück; vgl. Lützow-Seemann's Kunstchronik XXIV, Sp. 563. Von beiden Bildern des Gassel wird noch die Rede sein, wenn wir die Galerie des Schottenstiftes besuchen. — Aus der Ambrasersammlung. Bei Sacken (Ambrasersammlung II, S. 73, Nr. 31) als Bild „in der Art des Joachim Patenier" beschrieben.

(Saal XV) 682 bis 687. Meister vom Tode der Maria.[1]) In der Mitte das bedeutendste (Nr. 683), ein drei-

[1]) Der Meister vom Tode der Maria ist viel besprochen und in den Kleinen Galeriestudien wiederholt erwähnt worden. Aus der älteren

theiliges Altarbild. Der Kopf des heiligen Josef aus diesem Bilde kommt auf einer kleinen Tafel der Czerningalerie wieder vor. Obwohl von mir längst mit dem Meister vom Tode der Maria in Zusammenhang gebracht, wird jener Josefskopf noch immer als Fra Bartolomeo geführt, auch noch im neuesten Katalog von 1898. Abbildung der Flügel in Zeitschrift für bildende Kunst XXI, S. 85. Seit Mechel nachweisbar. — 682 und 684, je eine Madonna, deren eine aus der Galerie Leopold Wilhelm stammt, deren andere nur bis auf Mechel's Katalog zurück zu verfolgen ist. Alte Copien nach Bildern dieser Art besitzt das Ferdinandeum in Innsbruck. — Das Werkstattbild Nr. 685, dessen Darstellung oftmals in der Schule des Meisters wiederholt wurde (heilige Familie), findet sich ebenfalls bei Mechel zuerst verzeichnet. — 686. Bildniss des Cardinals Bernardus Clesius, kommt noch einmal vor, und zwar in der Galerie Corsini in Rom, was schon Scheibler (im Repertorium für Kunstwissenschaft X, 284) mitgetheilt hat und was seither wiederholt bemerkt worden ist. (Das treffliche Bild in Rom ist photographirt von den Fratelli Alinari [Nr. 7369] und im „Cicerone" erwähnt). Die Bestimmung des Dargestellten, den man früher für den Cardinal Albrecht von Brandenburg hielt, stammt von Firmenich-Richartz. — 687, Lucretia. Galt früher als Quentin Massys. Erst Eisenmann-Scheibler, dann Wilh. Schmidt

Literatur nicht unwichtig: Kunstblatt von 1841. Thausing, Wiener Kunstbriefe, S. 143 f. Als jüngste Literatur notire ich Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge V, S. 192 ff. (Firmenich-Richartz), und S. 224 (Adolph Goldschmidt), ferner die neue Ausgabe der Kölnischen Künstler von Merlo durch Firmenich-Richartz, S. 1143 ff. und Repertorium für Kunstwissenschaft XVIII, 272, XIX, 80 Zu einem der Bilder in Innsbruck vgl. H. Semper: Die Gemäldesammlung des Ferdinandeums in Innsbruck, S. 15 f.

(Repertorium XIII, 273) nannten den Meister vom Tode der Maria. — Das Inventar der Galerie Leopold Wilhelm beschreibt als Nr. 347 eine derlei Lucretia wie die vorliegende als Werk des Quentin Massys, vermuthlich ist unser Bild damit gemeint, das auch später in der Stallburg nachweisbar ist; aber daran muss auch gedacht werden, dass sich ein wirklicher Massys mit einer analogen Darstellung in der Pester Galerie vorfindet (siehe oben, S. 252). Indess passt die Beschreibung im Inventar Leopold Wilhelm ungleich besser zur Lucretia in Wien, als zu der in Pest.

688, 689. Bart. Bruyn: zwei Bildnisse, 688 Ordensritter von 1531 aus der Galerie Leopold Wilhelm. (Von Waagen dem Bruyn genähert, bei Engerth als Amberger, bei Scheibler als Bruyn, bei W. Schmidt (Repertorium XIII, 278) „im Bruyn'schen Stile", von E. Haasler dem Amberger mit Recht abgesprochen, bei Firmenich-Richartz (S. 125) als Bruyn. Erwähnt auch in Woermann-Woltmann: Geschichte der Malerei, II. 499). — 689 Bildniss eines jungen Mannes, früher als Asper, doch schon von Vögelin dem Asper abgesprochen. Literatur bei Scheibler und Firmenich-Richartz, wozu noch W. Schmidt (im Repertorium XIII, 278), der zur Diagnose Bruyn hinneigt. Auffallend formatisirtes Bild, das wohl schon in der Stallburg vorhanden gewesen sein dürfte, wo so viel gesägt worden ist. Sicher nachweisbar erst bei Mechel.

690. Niederländisch oder niederdeutsch von 1501: Zwei musicirende Mönche; bei jedem eine Heilige. Justi und Scheibler nennen den Meister des Bartolomäus (anderwärts auch Meister des Thomasaltars genannt), und wirklich ist eine Verwandtschaft mit ihm insbesondere in den weiblichen Gesichtern nicht zu verkennen. — Um die Mitte des Jahrhunderts aus dem Vorrath (E. 1057).

691. Dem Quentin Massys[1]) zugeschrieben und gewiss aus der Richtung dieses Meisters: St. Hieronymus. Nach Scheibler: Jan Massys. — Schon in der Stallburggalerie vorhanden.

692. Dem Jan Massys zugeschrieben: St. Hieronymus von 1537. Nach Scheibler vermuthlich Jan Massys. — Höchst wahrscheinlich aus Galerie Leopold Wilhelm.

693, 694. Jan Massys: zwei wichtige signirte und datirte Bilder; 693: Lot und seine Töchter von 1563, 694: lustige Gesellschaft von 1564.

695. Jan van Hemessen: Angeblich das Bildniss des Malers Gossaert. War einmal hochoval zugeschnitten; seither wieder zum vierseitigen Bilde ergänzt. — Dürfte in der Stallburg formatisirt worden sein. Mit Sicherheit bei Mechel.

696. Hemessen: St. Hieronymus. — Aus dem Kunstbesitze Karls VI.

697 und 698. Dem Marinus van Roymerswale zugeschrieben. 697. Das Gleichniss vom ungerechten Hausvater; aus der Stallburg, 698. St. Hieronymus; aus dem Vorrathe.

699. Hemessen: Berufung des Matthäus. E. 890. — Scheint identisch mit Inventar Leopold Wilhelm Nr. 343.

700. Hemessen: Berufung des Matthäus. E. 889. Nach Mechel (S. 166) und Krafft (S. 235) hätte die Jahreszahl 1548 auf diesem Bilde gestanden. — Vorhanden schon in der Stallburg.

701. Hemessen: Berufung des Matthäus. E. 888. Nach Mechel (S. 166) und Krafft (S. 235) soll die Jahres-

---

[1]) Ueber die dem Qu. Massys zugeschriebenen Bilder schrieb auch H. Hymans in der Gazette des beaux-arts 1888, II. per. XXXVIII, S. 194.

zahl 1537 auf dem Bilde gestanden haben. — War schon in der Stallburg vorhanden.

702. Hemessen: Der heilige Wilhelm, Halbfigur. Interessante Copie nach dem Original von Dosso Dossi, das sich jetzt in Hampton Court befindet (Logan, S. 37, Nr. 183, Ernest Law Guide, S. 40, Nr. 183, wo auch nach Phillips auf das Wiener Bild und eine Wiederholung in Frankfurt hingewiesen wird). Das Bild in Hampton Court, ehedem für Giorgione gehalten, stammt aus der Galerie Charle I. und James II. Vgl. Vertue, S. 55, Nr. 631, und die Kataloge von Hampton Court. Abbildung bei Phillips. Engerth's Katalog III, 387, hielt das Bild in Hampton Court für eine Wiederholung des Wiener Exemplars. — Das Wiener Bild war schon in der Stallburg vorhanden.

703. Pieter Aertsen: Galante Scene. Erst bei der jüngsten Aufstellung eingereiht. Vgl. Lützow-Seemann's Kunstchronik, Neue Folge VII, Sp. 70. — Aus dem Prager Schloss.

704. In der Art des Pieter Aertsen: Bauernfest. — Nach Angabe des Engerth'schen Kataloges datirt mit 1550 und erst 1824 nachweisbar.

706. Joachim Beukelaar: Geflügelhändler; monogrammirtes Bild von 1567. Ein damit verwandtes Bild in der Galerie zu Bamberg. Das Wiener Bild ist, nicht allzu kritisch, besprochen in Görling's „Belvedere" (S. 300 f.) — Nach Engerth ist das Wiener Bild seit den Zwanzigerjahren in der Galerie nachweisbar.

707. Beukelaar: Ein Marktweib. Datirt mit 1561. — Für die Neuaufstellung von 1891 aus dem Prager Schloss.

708 bis 722 Werke des älteren und jüngeren Peeter Brueghel, eine Reihe, deren Stattlichkeit, deren Interesse für Geschichte der Malerei und für culturgeschichtliche

Fragen wohl unerreicht dasteht. Die meisten Nummern sind vom älteren Brueghel. Oft besprochen u. a. auch bei B. Riehl in der „Geschichte des Sittenbildes in der deutschen Kunst" (1884) und in der Gazette des beaux-arts 1888. II, S. 146 ff.

708. Kinderspielplatz; signirt und datirt: BRVEGEL 1560. Besprochen im allgemeinen durch E. Michel und wiederholt des Besonderen durch H. Hymans (im Commentar zu Van Mander und in Gazette des beaux-arts 1891): Augenscheinlich hat hier der jüngere Peeter Brueghel einen wesentlichen Antheil an der Ausführung. Was besonders für ihn spricht, sind die übertriebenen Glotzaugen. — Zuerst bei Mechel nachweisbar. Als wahrscheinliche Quelle kommt die rudolfinische Kunstkammer in Frage.

709. Herbstlandschaft mit einer Rinderherde. E. 746. Im Geäste etwas ungewöhnlich für P. Brueghel. Unten breit angestückelt. Auf dem alten Theile darüber rechts unten die alte Inventarsnummer 442. Engerth's Vermuthung, dass dieses Bild mit einigen anderen zu einer Suite der Jahreszeiten gehöre und aus der Galerie Leopold Wilhelm stamme, ist begründet. Das Inventar Leopold Wilhelm nennt als Nr. 582 bis 586 eine Reihe von Jahreszeiten-Bildern als Originale „vom alten Brögel". Sie massen mit den Rahmen rund 1·75 × 1·29, was sich mit den Bildern in Wien zusammenreimen lässt. Vgl. Engerth im Jahrbuch II, S. 156 f. Immerhin könnten sie auch zu einer Suite der 12 Monate gehören.

710. Betlehemitischer Kindermord. E. 736. Zwar nicht das beste, aber eines der besten Exemplare unter den Wiederholungen desselben Gegenstandes. 1894 besprochen S. 36. Dürfte aus der rudolfinischen Kunstkammer stammen, wenn nicht etwa das rudolfinische Exemplar zu Bruckenthal und mit dessen Sammlung nach Hermannstadt gewandert ist.

Auf dem Wiener Bilde wurde vor Jahren die Zahl MDC . . . gelesen, wodurch die Autorschaft des Aelteren Peeter ausgeschlossen wäre (Woermann-Woltmann, Geschichte der Malerei III, S. 67).

711. Frühlingslandschaft. Vermuthlich aus der Reihe der Jahreszeiten, die bei Nr. 709 erwähnt wurde. Rechts unten die weisse Nummer 445. Baumformen für Brueghel nicht gewöhnlich. - Vermuthlich aus Galerie Leopold Wilhelm.

712. Kreuzschleppung. Signirt und datirt mit 1564. — Vielleicht aus der rudolfinischen Kunstkammer (siehe oben S. 108).

713. Winterlandschaft. Wohl aus derselben Reihe wie 709 und 711.

714. Der Sturz Saul's. Bezeichnet: „BRVEGEL · M · D · LXVII" vom älteren Peeter. — Vermuthlich aus der rudolfinischen Kunstkammer. E. 738. Publicirt im Jahrbuch II, S. 156.

715. Der babylonische Thurmbau. E. 739. Signirt und datirt mit 1563. Eine Copie von G. Minderhout, etwa in der Zeit um 1730 entstanden, befand sich vor einigen Jahren in Jung Woschitz bei Tabor.[1]) Vermuthlich aus rudolfinischem Besitze, späterhin bei Leopold Wilhelm.

716. Der Streit des Faschings mit den Fasten. Signirt und datirt mit 1559. E. 741. — Nach Engert 1748 aus der Schatzkammer in die Galerie gekommen. Wie es scheint, später in Graz und von dort 1765 wieder nach Wien gebracht. (Vgl. Mittheilungen der k. k. Centralcommission, N. F., VI, S. CII.) Dies ergänzend zu S. 218.

717. Bauernhochzeit. — Erst bei Mechel nachweisbar. E. 742. Gegenstück zu 719.

---

[1]) Vgl. Mittheilungen der k. k. Centralcommission 1893, S. 159 f.

718. Der Vogeldieb. E. 745. In der Galerie Weber zu Hamburg nach meiner unbestimmten Erinnerung dieselbe Darstellung von der Hand etwa des jüngeren Brueghel (Woermann's Katalog S. 75, Nr. 84). — Aus der Galerie Leopold Wilhelm, Inventar Nr. 34.

719. Kermis. E. 743, Gegenstück zu 717. Beide vermuthlich aus der rudolfinischen Kunstkammer, auch wenn sie dort nicht mit Bestimmtheit nachzuweisen sind.

720. Der alte Hirt. Für P. Brueghel sehr fein, aber doch kaum von älterer Hand. Rechts unten die alte weisse Nummer 335. Besprochen 1894, S. 35 f., wo auch auf die Gazette des beaux-arts von 1891 verwiesen ist. — Vermuthlich aus der rudolfinischen Kunstkammer. Prager Inventar von 1621, Nr. 21.

721. Schlacht zwischen den Israeliten und Philistern. Mit der Signatur BRVEGEL und der nicht ganz sicheren Jahreszahl 1563. E. 740. -- Sicher nachweisbar erst bei Mechel.

722. Kleine Winterlandschaft. Von P. Brueghel dem Jüngeren. Mit unvollständiger Signatur und einer halbverdorbenen Jahreszahl, die 1601 lauten dürfte. Es gibt zahlreiche Wiederholungen derselben Darstellung von verschiedener Güte. Hiezu Kleine Galeriestudien, Neue Folge, Heft I (Galerie in Hermannstadt, S. 22), Heft II (Von den Niederländern, S. 37); Monatsblatt des Wiener Alterthumsvereines, Nov. 1889; Chronique des arts 1893. — Möglicherweise, aber gar nicht sicher, identisch mit Inventar Leopold Wilhelm Nr. 67, die als Copie nach Brueghel inventarisirt ist.

723 bis 726. Hans Vredeman de Vries: Architekturbilder. Die Figuren auf den grossen Bildern erinnern an Hans v. Aachen. Bei 724 mag die Architektur von Paul

Vredeman de Vries gemalt sein. 1894 besprochen (S. 52 ff.) — Vermuthlich aus der Prager Kunstkammer.

727. Gemeinsame Arbeit des Hans und Paul Vredeman de Vries und vermuthlich des Petrus Isaaks: Architektur mit Figuren. Die Monogramme facsimilirt bei Engerth (Nr. 1376) und danach im Führer von 1896. Besprochen 1894, S. 53 f.[1]) — Wohl aus der rudolfinischen Kunstkammer.

728. bis 739. Lucas v. Valckenborch. Eine Reihe von meist monogrammirten Werken, aus denen man den

---

[1]) Zu den Mittheilungen, die ich 1894 über P. Isaaks gemacht habe, ist berichtigend nachzutragen, was sich aus „Oud Holland" III 174 ergibt. Isaaks war Schüler des Hans v. Aachen. Schon 1593 war Isaaks in Amsterdam. Er starb am 14. September 1625. Siehe auch Jahrbuch XV, S. 77 (Erwähnung im Zusammenhange mit dem Bildnisse von Aachen's); ferner „Oud Holland" XV, Abbildung eines Doelenstückes. Siehe auch Nr. 625 meines Verzeichnisses der Gemälde im gräfl. Schönborn-Wiesentheid'schen Besitz. Dem P. Isaaks zugeschrieben ein Bildniss des Königs Christian IV. von Dänemark in der Berliner Galerie Nr. 717. Das Bild in Basel von 1600 zeigt übertrieben rothe Carnation, süssliche Gesammthaltung, ziemlich glatte Mache. Darstellung: die Vergänglichkeit, durch Kinder angedeutet, welche Seifenblasen machen. Holz, Br. 0·44, H. 0·37. Erwähnt bei Hymans in seiner Van Mander-Uebersetzung (wo auch die Ungenauigkeit Van Manders in der Ketel-Biographie aufgeklärt wird). Auch Füssli Lexikon weist auf eine, wie es scheint unrichtige Angabe bei Van Mander hin. 1569 sei Isaaks geboren und doch gebe es ein Bildniss von ihm mit der Jahreszahl 1576. Siehe auch Obreen's Archief II, 135 ff., 147 f. VI, S. 35, 43, 56 (Isaaks auch 1607 in Amsterdam nachweisbar. Aber um 1618 Kammermaler des Königs von Dänemark. 1621 wurde ein gemeinsames Werk des Isaaks und Paul de Vries um 86 fl., also ziemlich theuer verkauft. Aus seinem Nachlasse werden 1626 vier Bilder verkauft, billig. — Die Stiche nach P. Isaaks werden hier nicht im Einzelnen erwähnt.

Stil des faustfertigen Malers zur Genüge kennen lernen kann. Zu 737 (E. 1331) ist anzumerken, dass V. d. Steurs vor Jahren das Schloss im Mittelgrunde als das Brüsseler Schloss erkannt hat. (Vgl. Engerth, Katalog III, S. 387.)

728. Bauernschlägerei, ist eine genaue Copie nach einem P. Brueghel in Dresden. Der Stich des Vorsterman danach ist reproducirt im „L'art" Jahrgang XIV. Émile Michel „Les Brueghel" (S. 90) kennt die Wiener Copie, aber nicht das Original in Dresden. Siehe Woermann in der Geschichte der Malerei und im Dresdener Katalog. — Aus Galerie Leopold Wilhelm. Bei den meisten dieser Bilder ist die Herkunft nicht allzu klar. Einige sind in der „Ambrasersammlung" des unteren Belvedere nachweisbar. Einige wieder sind vermuthlich für den Erzherzog Mathias gemalt. Es sind die grossen Breitbilder neu 732, 733, 736 und 737 aus den Jahren 1585 bis 1587 (Bilder der vier Jahreszeiten).

740 bis 742. Frederick v. Falckenborch. Drei Landschaften mit Figuren. 742, früher Merian genannt, ist behandelt 1894 (S. 46). Zwei stammen aus der Schatzkammer. Nr. 742 ist seit Mechel nachweisbar.

743 bis 753. Maerten v. Valckenborch. Eilf Bilder zu den Monaten. Nur der December fehlt. Monogrammirte Bilder, in der Literatur bekannt — Aus der Ambrasersammlung.

(Cabinet XVII.) 754 Jan Gossaert (genannt Mabuse): Der heilige Lucas, die Madonna zeichnend. Die Zeichnung, welche der Heilige ausführt, ist alt und ursprünglich,[1]) wie

---

[1]) Spätestens war diese Zeichnung schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts auf dem Bilde. Darüber belehrt uns eine Abbildung

man das jetzt, seitdem das Bild niedrig gehängt ist, deutlich sehen kann. Demnach hat der Engel neben St. Lucas keine symbolische Bedeutung. (1894, S. 31.) — Aus Gal. Leopold Wilhelm, und zwar in Brüssel vorhanden.

755. Gossaert: Madonna; in einer Steinnische. Schon 1589 als Mabuse gestochen von Crisp. van der Passe. In München eine Wiederholung. — Erst bei Mechel sicher nachweisbar.

756. Dem Lambert Lombard zugeschrieben: Heilige Familie. Auffallender italienischer Einfluss, wie bei den meisten Niederländern dieser Gruppe. Keineswegs als sicheres Bild des Lombard zu betrachten und ihm von Scheibler auch nur bedingungsweise zugeschrieben. Ein monogrammirter Lambert Lombard (der wie das vorliegende Bild mit Floris viel Verwandtschaft hatte) war in der Wiener Sammlung Bossi. Er war härter behandelt als das Gemälde vor uns, hatte aber sonst Verwandtschaft genug damit.[1]) —

---

dieses Gossaert auf der gemalten Galerie des Teniers in der Madrider Sammlung. Eine Zeichnung im britischen Museum schien mir vor mehreren Jahren ein Entwurf zum Wiener Bilde zu sein. Ich habe die Angelegenheit seither nicht überprüft.

[1]) Zanotto's „Della pittura veneziana" (S. 493) erwähnt einen heiligen Hieronymus von Lambert Lombard im Kloster San Giorgio maggiore zu Venedig, was auch in den Minere des Boschini (S. 567) vorkommt „quadretto con San Girolamo nell' Eremo bellissimo, di mano del Lamberti". — In der Gazette des beaux-arts von 1893, II, S. 335, wird dem Lombard eine Caritas der Madrider Galerie zugeschrieben, die sonst für ein Werk des Pens gegolten hat. — Im Spruytschen Katalog der Galerie Aremberg zu Brüssel (1829) steht ein Lambert Lombard verzeichnet: Christus, die Parabel vom Säemann erzählend, ein Bild, das ich im späteren Burger'schen Katalog nicht mehr aufgefunden habe. — In Kassel befindet sich das verputzte Selbstbildniss des Malers (Eisenmann's Katalog, S. 32), Abbildung bei Jules Helbig „Lambert Lombard, peintre et architect" wodurch

Aus Galerie Leopold Wilhelm Nr. 344, wo leider der Name des Meisters ausgelassen ist.

757. Dem L. Lombard zugeschrieben: Anbetung durch die Hirten. Nach Scheibler aus der späten Zeit des Künstlers. Wie das vorhergehende Bild, beachtet bei Woltmann-Woermann. — Bis auf Mechel zurück zu verfolgen.

758. Niederländisch um 1500. Madonna, Sta. Anna. In den Wolken Gott Vater und der heilige Geist. Von Scheibler dem Jan van Coninxloo genähert, was mich bei Beachtung des Brüsseler Bildes von diesem Meister wenig anspricht. E. 1050. — Seit Mechel nachweisbar.

759. Dem Adrian Thomasz Key zugeschrieben: Bildniss des Gillis Mostaert. So scheint es wenigstens nach Angabe des Inventars Leopold Wilhelm, wo ein Contrafait dieses Mostaert vorkommt „mit Kurczen Haaren und rothen Parth vnd ein Schnitt ober der Nasen" (Nr. 153), „Original von Wilhelm Cay niederländischen Mahler". Dieser Angabe entsprechend wurde das Bild eine Zeit lang als W. Key geführt. Vielleicht ist's auch ein verputzter Wilhelm Key. Dem Adrian Thomas Key gleicht es nur wenig, wenn man überhaupt nach dem jetzigen Aussehen urtheilen kann. Man hat das monogrammirte Werk des zweiten Key zur Vergleichung daneben. Die Deutung des Monogrammes ist gesichert durch die Inschriften auf den monogrammirten Bildern in Antwerpen (Photographie von Braun, Clément u. Co.) — Galerie Leopold Wilhelm.

---

einige Ergänzungen zu den übrigens werthvollen Nachrichten bei Woltmann-Woermann (III. 70 f.) gegeben wären. Wie es scheint, hat L. Lombard eine Kreuzschleppung des Hieronymus Bosch fertig gemalt oder das stark verdorbene Bild restaurirt. Denn auf dem Stich, der im Verlage des H. Cock erschienen ist, heisst es: „H. Cock. excu. Hieron. Bos inuenit. L. Lomb. restituit". Das „restituit" wird sich kaum auf die Stecherarbeit beziehen können.

760. Adriaen Thomasz Key: Bildniss eines 28jährigen Mannes. Mit Monogramm und Jahreszahl 1572. Bilder von diesem Key sind Seltenheiten. Gelegentlich werden sie für Werke eines Pourbus gehalten, z. B. ein männliches Bildniss von 1575 bei Herrn Generalconsul Baron Karl von Krauss in Venedig. Vor etwa zwei Jahren fand ich darauf das alte echte Monogramm des Adriaen Thomas Key (hierzu „Weltpost, internationale Zeitschrift für Sammelwesen, Kunst und Kunstgewerbe" 1897, Nr. 4, S. 88). Zum Wiener Bilde vgl. Woltmann in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission 1877, S. 39. Das Bild begann damals, 1877, Zeichen von Verfall zu geben. — Nach Engerth nachweisbar im Prager Inventar von 1718.

761. Willem Key:[1]) Bildniss eines Maltheserritters. E. 951. — Höchst wahrscheinlich aus Galerie Leopold Wilhelm (Inventar Nr. 403).

---

[1]) Zu Willem Key, in den Galeriestudien wiederholt genannt, ist viele Literatur zu beachten, unter der ich besonders hervorhebe Hymans Commentar zu Van Mander. Zu den verschollenen und wenig beachteten Bildern füge ich hinzu einen W. Key, der 1746 im Schloss Schönborn war, einen in der Wiener Galerie Birkenstock (Nr. 204). Neuestens Chronique des arts 1897, S. 59 f., und Kölner Auction Heberle, Mai 1897. Aus W. Key's Richtung: Wien, Akademie, Nr. 1127 (Katalog, S. 179). Von einem Nachfolger des Key dürfte Antwerpen Nr. 575 sein. Ob man dieses Bild wohl einmal auf Hansken Spruyt oder Dierick Aertsen van Bredael wird beziehen können, die als Schüler des W. Key in den Liggeren vorkommen? Ich gebe nur Andeutungen. Vermuthlich ist auch das Bildniss einer bärtigen Frau, der Margret Halseber, in der Aachener Galerie nicht von A. Mor sondern von W. Key und identisch mit einem W. Key der alten Galerie Granvella zu Besançon (Inventar von 1607). Hierzu Chronique des arts 1897.

762. W. Key: Männliches Bildniss. E. 950. Möglicher Weise aus der Galerie Leopold Wilhelm (Inventar Nr. 677), doch muss man auch an die Sammlung König Karl's I. von England denken, wo viele Keys waren (siehe oben S. 142). Die Benennung W. Key lässt sich durchaus vertheidigen.

763 und 764. Richtung des Meisters der weiblichen Halbfiguren, doch nicht von ihm selbst. Bildnisse eines jungen Mannes und einer jungen Frau. Auf 763 unten alte Inventarsnummern; die links gegenwärtig unvollkommen sichtbar, die rechts lautet „Nr. 259". — Aus Galerie Leopold Wilhelm, wo beide als Werke des „Gerhardt von Brugge" geführt wurden. Scheibler und W. Schmidt (Repertorium X, 281 und XIII, 273) wiesen diese Bilder der genannten Richtung zu. Damit verwandt Köln Walrafianum Nr. 850.

765. Barend van Orley: Zweitheiliges Bild zur Legende des heiligen Thomas und Mathias. Wichtiges, oft besprochenes, signirtes, überdies monogrammirtes frühes Werk des Künstlers. Die Flügel befinden sich in der Brüsseler Galerie. Das Wesentlichste über das Werk wurde 1894, S. 29 f., angedeutet. Im Führer fehlt die Wiedergabe des Monogrammes. — Angekauft im Jahre 1809 (siehe oben, S. 38 und 297).

766. Dem Orley zugeschrieben: Ruhe auf der Flucht. 1894, S. 30. — Inventar Leopold Wilhelm Nr. 212 als Orley; so auch noch im Prodromus, Tafel 18.

767. Richtung des Orley: Circumcision. Bei Engerth als Mabuse. Scheibler wies auf Orley's mittlere Zeit hin. Vgl. auch Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei II, 516, E. 985. — Aus der geistlichen Schatzkammer.

768. Copie nach Orley von Crispiaen van den Broeck: Anbetung durch die Magier. Das Original befindet sich in

der Antwerpener Galerie Nr. 464 und ist photographirt. 1894, S. 30, wo der Irrthum Brüsseler Galerie statt Antwerpener Galerie zu berichtigen ist. — Seit Mechel nachweisbar.

769. Dem Orley verwandt: Brustbild eines jungen Mannes. 1894, S. 30. Erinnert am meisten an die späten Werke des Orley. — Schon in der Stallburg vorhanden.

770 und 771. M. v. Cocxie: Zwei Altarflügel: der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies. Früher allgemein dem Floris zugeschrieben, was nicht so ganz unvernünftig war, aber der ältesten Inventarsangabe widerspricht. Aus Galerie Leopold Wilhelm. (Inventar Nr. 115 und 116 als Cocxie.)

772. Maerten van Cleve: Vlamische Haushaltung. Beglaubigtes Bild. — Inventar Leopold Wilhelm Nr. 266 als „Original von Martino von Cleef, niederländischen Mahler".

773. Dem Hendrick van Cleve zugeschrieben: Parabel vom verlorenen Sohne. 1894, S. 14 ff. Die Zuschreibung bedarf der Ueberprüfung. — Seit Mechel nachweisbar.

774. Frans de Vriendt, genannt Floris: Jüngstes Gericht. Monogrammirt. 1566 in Antwerpen gemalt.[1]) — Aus Galerie Leopold Wilhelm. War 1732 in Prag. Dort auch 1877, vgl. Woltmann in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission 1877, S. 37 ff. 1891 in die Wiener Galerie eingereiht.

---

[1]) Ein kleines Brustbild des Frans Floris aus der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol (vgl Fr. Kenner im Jahrbuch, XIV, S. 59 und XV, S. 223) scheint mir nach einem Selbstbildniss copirt zu sein.

775. Anthoni van Montfort, genannt Blockland: Diana und Aktäon. Monogrammirtes Bild von 1573. Seit Mechel nachweisbar.[1])

776 bis 784. Gemälde aus der Familie der Francken. 1894, S. 56 f. Sie sind zum Theil in der Galerie Leopold Wilhelm nachweisbar, zum Theil stammen sie aus Prag und Ambras. Das Curiositätencabinet Nr. 783 steht erst bei Mechel verzeichnet. Zu diesem Bilde vgl. „Gemalte Galerien, II. Auflage, Nachtrag". Von den Bildern, die in diesem Curiositätencabinet zu sehen sind, entspricht das Bildniss des Geographen „A. ORTELIVS" dem Orteliusbilde in Pommersfelden (neu 473). Das Bildniss eines Goldschmiedes hat grosse Aehnlichkeit mit dem Gemälde der Wiener Galerie (Nr. 628), das oben besprochen worden ist. Auch ein Stillleben, im Sinne Jan Fyt's gehalten, fällt auf. Auch Nr. 778 hat Bilder an den Wänden. Das kleine links an der Wand im Mittelgrunde ist in der Art Jan Brueghel's I. gehalten; das grössere oben erinnert an Paul Brill. Rechts über dem Prachtschrein ein Bild, wohl Susanna und die beiden Alten darstellend, in der Art des Maerten de Vos.

---

[1]) Als verhältnissmässig neue Literatur über diesen Künstler nenne ich „Oud Holland" passim und V, S. 147, sowie den „Catalogus der Tentoonstelling van oude Schilderkunst te Utrecht" 1894. Nr. 775, und Bredius im Repertorium für Kunstwissenschaft XVII. Auf Blockland wäre zu untersuchen eine Findung Mosis in der Galerie Attems zu Graz. Von Montfort's Bildern ist Vieles gestochen, woran sich einige Literatur knüpft (z. B. Dutuis: Manuel IV, 450). Blockland hat auch gemeinsam mit Hans Vredeman de Vries gearbeitet. Die alte Katalogliteratur muss erst für unseren Künstler ausgenützt werden. Einstweilen habe ich nur notirt Hoet I, S. 304 und 329. Vgl. auch Hyman's Commentar zu Van-Mander (Originalausgabe, fol. 253 *b*).

785. Niederländisch, gegen 1590, vielleicht Peeter Balten: Predigt Johannis. Vom neuen Führer sonderbarer Weise in die erste Hälfte des 16 Jahrhunderts versetzt, wohl wegen des alterthümlichen Charakters. Die Halskrause des Mannes links vorne weist aber zwingend auf eine spätere Zeit. Sogar um 1600 könnte das Bild angesetzt werden. In der Composition ist die zudringliche Dreistigkeit auffallend, mit der ein Soldat sich dem heiligen Johannes nähert. Erhaltung sehr mangelhaft. Zu dem, was ich 1894 über das Bild (das früher irrthümlich M. v. Heemskerk genannt war) beigebracht habe, bemerke ich, dass sich ein sicheres Bild des Peeter Balten, ein alterthümliches Werk, nicht ohne Anklänge an Pieter Aertzens, in der Amsterdamer Galerie befindet, und dass mir nach der allerdings verblassten Erinnerung ein stilistischer Zusammenhang mit unserem Bilde recht gut möglich erscheint. — Ein anderes Werk des Balten, das ich bei Gelegenheit besprechen möchte, befindet sich in einer norditalienischen Galerie. — Vermuthlich aus der rudolfinischen Kunstkammer.

786. Anthonie Mor: Bildniss des jüngeren Granvella (Anton Perrenot de Granvella, geb. 1517, gest. 1586). Signirt und datirt 1549. Die dargestellte Persönlichkeit wird bestimmt durch das kleine Bildniss aus der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Ueber die Bildnisse dieses Granvella vgl. Fr. Kenner im Jahrbuch, Bd. XIX, S. 20 ff. Das vorliegende Mor'sche Porträt ist nach Kenner's Angabe nachgebildet in Spamer's Weltgeschichte V (3. Auflage), S. 550. — Vermuthlich aus dem Besitze Rudolfs II.

787 bis 791. Dem A. Mor zugeschrieben: 787. Bildniss einer Dame. Datirt 1575. — War spätestens schon in der Stallburggalerie vorhanden. Bei den Wiener Bildern von

A. Mor ist stets auch mit der Möglichkeit zu rechnen, dass sie aus der Galerie Karl's I. von England oder aus Buckingham's Besitz stammen. — 788, Bildniss eines Malteserritters. E. 1078. — Für die Aufstellung von 1891 aus dem Vorrath geholt. 789. Männliches Bildniss. — Aus der Stallburggalerie. — 790. Bildniss der Erzherzogin Margarethe, Herzogin von Parma, der Tochter Kaiser Karl's V. Das Bild ist beiderseits angestückelt. Spätestens in der Stallburggalerie vorhanden. — 791. Brustbild eines jungen Mannes. Datirt: A° 1564. Stallburggalerie.

792. Richtung des Ant. Mor: Bildniss einer ältlichen Frau. Hängt sehr hoch. E. 1581. Waagen wies auf Mor. Vgl. auch Scheibler im Repertorium X, 303. — Aus Galerie Leopold Wilhelm 522.

793. Vermuthlich englisch um 1550: Bildniss der Königin Maria von England. Kleines Rundbild. Eingehend besprochen 1894, S. 33 ff. S. auch Jahrbuch, XIV. — Erst bei Mechel nachweisbar.

794. Dem Maerten van Heemskerck zugeschrieben, ich meine mit Unrecht: Silen auf einem Esel, von Bacchanten unterstützt. — Aus der Stallburggalerie.

795. Maerten van Heemskerck (nach Giulio Romano): Triumphzug des Silen. Signirtes Bild. Wie es scheint, das Bild, das bei Van Mander (fol. 246 *b*) besprochen ist, wo auch die ersten Besitzer des Bildes genannt sind. Hymans in seinem Commentar weist auf den Stich des D. de Bry hin.[1]) — Vermuthlich aus dem Kunstbesitze Rudolf's II., der

[1]) M. v. Heemskerck in den Galeriestudien schon mehrmals besprochen, und zwar in den Abschnitten über die Galerie in Pommersfelden, über die Galerien Nostiz in Prag und Schönborn in Wien. Auf seine Vorliebe für classische Stoffe und antike Reste ist längst hinge-

mehrere Werke von Heemskerck umfasste. Sicher nachweisbar aber erst in Storffer's Stallburginventar.

796. Karel van Mander: Männliches Bildniss mit Monogramm und Jahreszahl 1592, die ich noch vor der ersten Aufstellung im neuen Hofmuseum aufgefunden habe. 1894, S. 48 f. — Aus der Stallburggalerie.

797. K. v. Mander: Besuch der heiligen Familie im Tempel. Monogrammirt und datirt mit 1598. — Ankauf von 1894.

798 und 799. Joachim Wtewael:[1]) Diana und Actaeon und heilige Nacht. Beide signirt. Die heilige Nacht aus dem Jahre 1607. Engerth's Hinweis auf das Inventar Leopold Wilhelm bei einem dieser Bilder (798) ist überaus unsicher. Beide Nummern mit Gewissheit erst bei Mechel nachweisbar, auch wenn man rudolfinische Herkunft vermuthen könnte.

800. Alte Copie nach einem Werke aus dem Rubenskreise: Göttermahl. Engerth nennt es ohne jede Begründung Stradanus. Mit all dem, was ich von Stradanus kennen gelernt habe (darunter auch das signirte Bild der Augsburger Galerie) kann ich diese Benennung für das vorliegende

---

wiesen. Auch das alte Inventar der Galerie Granvella in Besançon (Nr. 125) nennt ein Werk des Heemskerck mit römischen Ruinen. — Vor einigen Jahren habe ich in Brünn in der Sammlung des Franzensmuseums zwei signirte Federzeichnungen des H. aus dem Jahre 1560 kennen gelernt: Evangelist Matthäus und Lucas. Studien zu Breitbildern. Uebertriebene Körperformen und Falten. — Zu Heemskerck auch noch E. W. Moes, Iconographia batava S. 398, Nr. 3322.

[1]) Zu J. Wtewael (schon besprochen in den Studien über Pommersfelden, Hermannstadt und im Verzeichnisse der Gemälde im gräflich Schönborn-Wiesentheid'schen Besitze) trage ich nach: die signirte Zeichnung in Dresden, die aufgenommen ist in Woermann's „Handzeichnungen alter Meister", Mappe IV, Taf. 18.

Bild, das wohl ein halbes Jahrhundert nach Stradanus entstanden ist, nur für verfehlt halten. Dagegen zeigt die ganze Composition viele Verwandtschaft mit jenem Göttermahle, welches nach Rubens von Adrianus v. d. Bergh gestochen ist (Schneevogt, S. 120, Nr. 1), so dass man wohl in dieser Richtung zu suchen hat, wiewohl die Figuren anders vertheilt sind. Eine der unseren näher verwandte Composition kommt als kleine Darstellung auf einer gemalten Galerie bei Harrach in Wien vor (vgl. Gemäldegalerie, 2. Aufl., S. 7, wo Weiteres mitgetheilt ist). Wenn ich meiner Erinnerung trauen dürfte, so wäre in der Braunschweiger Galerie dieselbe Composition in grosser Ausführung zu finden (Nr. 113), unter der Benennung Gerard Seghers (Riegel, Beiträge II, S. 99 f.), die ja kaum zutreffend ist, aber das Bild wenigstens der Umgebung des Rubens zuweist. Eine derlei Composition kommt auch vor auf einem signirten Lucas van Uden in München (Nr. 938). Damit ist allerdings kaum viel mehr als das Material zu einer Untersuchung der Angelegenheit gegeben, aber auch das Material hat sich nicht ohne Mühe zusammenfinden lassen. Wer wird sich damit mästen in einer dickleibigen Abhandlung? — Engerth (Nr. 1278) weist auf das Inventar Leopold Wilhelm (Nr. 807) hin. Dort kommt eine Göttermahlzeit vor ungefähr von der Grösse des vorliegenden Bildes. Sie wurde als Werk eines unbekannten Malers inventarisirt.

801. Antwerpener Maler des 17. Jahrhunderts: Geisselung Christi. Bei Engerth ohne Begründung als Stradanus. Für diesen nicht genug alt. — Seit Mechel nachweisbar.

802. Cornelis Cornelisz van Haarlem: Der Drache frisst die Leute des Cadmus. 1894, S. 49 Anm. Holzschnitt

von Pannemaker in der „histoire des peintres de toutes les écoles". Hinweis auf eine Ausführung im Grossen, die sich in der National Galery zu London findet. — Zuerst bei Mechel nachweisbar. Ob aus der rudolfinischen Kunstkammer, ist noch gänzlich unsicher.

803. Wiener Maler bald nach 1600: Kleine Madonna in einer Glorie; auf Zinn. Ehedem als M. Cocxie angesehen, zu dem es aber keinerlei stilistische Beziehungen hat. Die Malweise entspricht jener Nachwirkung, welche die Prager Kunst um 1600 im südlichen Oesterreich hervorgerufen hat. Nach Engerth's Angabe (Nr. 766) sei das Bildchen 1765 aus Graz nach Wien gekommen. Diese Herkunft ist nicht bewiesen.

804. Richtung des Peeter de Witte, genannt Candid: Heilige Familie. E. 1397. — Zuerst bei Mechel.

805. P. de Witte: Martyrium der heiligen Ursula. E. 1399. Nach P. J. Rée (Peeter Candid, Leipzig 1885, S. 101)[1]) ist unsere Nr. 805 eine kleine Wiederholung des analogen Bildes in der Michaelerhofkirche zu München. — Zuerst bei Mechel.

806. Deutscher Meister aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts: Der Sturz der bösen Engel. Als P. de Witte im Führer. Erst für die Aufstellung im neuen Hofmuseum hervorgeholt. Nach Angabe des Führers aus dem Prager Schlosse.

807 bis 812. Dem Pieter Pourbus zugeschrieben: Bildnisse. Bei 812 scheint mir die Zuweisung an diesen Porbus etwas gewagt. Indess möchte ich die ganze Gruppe

---

[1]) Zur Literatur über Candid ist im Laufe der jüngsten Jahre eine Reihe von Stellen hinzugekommen in der Arbeit von O. Döring, „Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern Stettin".

der gleichzeitigen Porträtmaler vorher noch einmal durchstudiren, bevor ich eine bestimmte Meinung äussere. Nr. 808 wurde 1894 besprochen. — Die meisten sind erst bei Mechel nachweisbar, 812 schon in der Stallburggalerie, 809 tritt erst 1824 auf.

813 und 814. Dem älteren Frans Porbus zugeschrieben: Männliche Bildnisse. 813 aus der Stallburg, 814 aus dem Vorrath fürs neue Hofmuseum entnommen.

815. Dem Willem Key nahestehend: Bildniss eines jungen Mannes. E. 982. — In der Stallburg nachweisbar.

816 und 817. Dem älteren Frans Pourbus wohl mit Unrecht zugeschrieben: Bildnisse. 816 nach H. Modern das Bildniss der Kaiserin Anna (geb. 1585, † 1618) vgl. Jahrbuch, XV, S. 96, Anmerkung, 817 links ziemlich breit angestückelt. — Beide seit Mechel nachweisbar.

818. Niederländisch, früher 17. Jahrhundert: Bildniss eines Knaben. An drei Seiten stark angestückelt. Für's neue Hofmuseum aus dem Vorrath geholt E. 1122 als Pourbus.

819. Frans Pourbus der ältere: Männliches Bildniss von 1568. E. 1120. — Vermuthlich aus der Schatzkammer, wo es 1773 vorhanden gewesen zu sein scheint.

820 und 821. Dem jüngeren Frans Pourbus zugeschrieben zwei Bildnisse, 820 aus der Stallburggalerie, 821 für's neue Hofmuseum aus dem Vorrath.

822. Otho Veenius (Vaenius): Heilige Familie. — Nach meinen alten Notizen, die ich nicht neuerlich überprüft habe, ein Bild, das durch einen alten Stich beglaubigt wäre.

823. Veenius: Bildniss des Erzherzogs Albert. — Seit 1781 in die Galerie eingereiht.

824. Veenius: Bildniss des Erzherzogs Ernst, des Vorgängers Albrechts in der Statthalterschaft der Niederlande. — Seit 1781 eingereiht.

825. J. P. v. Thielen: Blumenkranz. Mitten leere Steinnische. 1894, S. 75. — Seit 1816 in der Galerie.

826, 827. Daniel Seghers: Zwei Blumenstücke. — Seit 1781 nachweisbar

828. Niederländisch, 17. Jahrhundert: Stillleben. Bei Engerth (1237) sonderbarer Weise als D. Seghers. Siehe bei Nr. 1356. — Seit 1816 in der Galerie nachweisbar.

829. Rubens: Bildniss der Helene Fourment, zweiten Gemahlin des Künstlers. Weitberühmtes Bild, sehr bekannt unter dem Namen „la pelisse". Der Pelz ist ursprünglich und wird sogar schon im Testament des Rubens erwähnt. Dass der Pelz später aufgemalt sei, ist eine Fabel, die aber doch immer wieder aufgefrischt wird. Rooses: L'oeuvre de P. P. Rubens IV, S. 166 ff. und Tafel 289. Copien sind häufig. Eine in New-York, erwähnt im Repertorium für Kunstwissenschaft XI, S. 74. — Schon in der Stallburg nachweisbar.

(Saal XVI, Rubenssaal) 830. Rubens: Das Venusfest. Wohl durch Tizian angeregt, stark durch kosmetische Mittel hergenommen, Rooses III. 190 ff. Aesthetische Bemerkungen über das Venusfest bei Laurenz Müller „Literatur- und Kunstkritische Studien" (1895) S. 236 f. — Aus der Galerie Buckingham (Siehe oben, S. 135), dann offenbar bei Erzherzog Leopold Wilhelm, 1718 in Prag, seit 1723 in Wien.

831. Nach Rubens: Wildschweinhetze. Das Original war in der Galerie Buckingham, dann bei Leopold Wilhelm und ist jetzt in Dresden. Die vorliegende Copie ist 1805 (nach Engerth's Angabe) vom Maler Langenhöfel gekauft worden. Vermuthlich hat man sie damals für ein Werk des Diepenbeek angesehen, wonach sie mit dem Bilde identisch wäre, das oben S. 267 erwähnt wurde.

832. Rubens: Bildniss des Kaisers Maximilian I. Engerth's Vermuthung, dass dieses Bild aus der Verlassenschaft des Rubens stamme, steht auf sehr schwachen Füssen. Vgl. hierzu M. Rooses IV, S. 212. — 1814 in Laxenburg, dann in Wien (vgl. oben S. 310).

833. Rubens: Magdalena als Büsserin. Aus der Galerie Nostitz 1768.[1])

834. Rubens: Der Ildefonsaltar. Oftmals besprochenes Hauptwerk von ungeheuerer Farbenkraft. Eine Art Höhepunkt des niederländischen Altarbildes mit Stifterfiguren. 1894, S. 62 f. Ueber die Entstehungszeit und die Erwerbung des Bildes Engerth, III, S. 328 ff. und Nachtrag I zum II. Bande des grossen Kataloges, sowie Rooses, „l'oevre de P. P. Rubens." II, 292 ff. bis 308 V, 163, 230. — Stammt aus der Kirche auf dem Coudenberghe in Brüssel und ist 1777 nach Wien gekommen.[2])

835. Rubens: Krönung des Siegers. Rooses III, S. 55. Zusammengestellt mit den analogen Bildern in Cassel und Kremsier in Lützow's Kunstchronik XXIV, S. 321. Ganz eigenhändige Farbenskizze — Aus Galerie Leopold Wilhelm Nr. 245.

836. Rubens: Bildniss eines alten Herrn. Rooses III, S. 310. — Nach Engerth schon in der Stallburggalerie nachweisbar.

---

[1]) Der Wortlaut des ganzen Inventars der Nostitz'schen Bilder folgt im zweiten Bande.

[2]) Die Skizze zum Mittelbilde befindet sich in St. Petersburg. Hierzu Katalog von A. Somof, Nr. 557 Waagen: St. Petersburg, S. 43, und Waagen: Handbuch der Geschichte der Malerei II, S. 10. Eine Copie danach in der Wiener Akademie Nr. 590. — Zum Wiener Bilde auch Zeitschrift für bildende Kunst XXI, S. 235 f. (Lützow als Echo Q. v. Leitner's), sowie die Handbücher für Geschichte der Malerei.

887. Rubens: Schlosspark. Rooses (III, S. 376 f.) setzt das skizzirte Bild in die letzten Jahre des Künstlers und weist auf eine variirte Wiederholung hin, die 1857 in Manchester ausgestellt war. — Seit Mechel nachweisbar.

838. Rubens: Bildniss eines alten Herrn. Rooses III, S. 310. Nach Engerth in der Stallburg nachweisbar.

839. Rubens: Beweinung des heiligen Leichnams. Wichtiges datirtes Bild von 1614. Rooses II, S. 139. Jüngste Abbildung in Westermann's illustrirten Monatsheften, October 1898. — Aus Galerie Leopold Wilhelm (Nr. 235, wobei nur auffällt, dass weder Signatur noch Datum erwähnt ist).

840. Rubens: Die Kinder mit dem Lamm. Rooses I, 251, V, 318, wo die Wiederholungen[1]) genannt sind und das Wiener Exemplar in die Periode 1615 bis 1620 gesetzt wird. Eine alte Wiederholung in Schleissheim wird selten beachtet. Eine Abbildung nach dem Berliner Exemplar bei Waagen im Handbuch der Geschichte der Malerei, II, S. 18. — Schon in der Stallburggalerie vorhanden.

841. Rubens: Karl der Kühne. Rooses IV, S. 146 f., wo auch erwähnt wird, dass dieses Bild auf einer gemalten Galerie der Stockholmer Sammlung vorkommt. — Stammt vermuthlich aus dem Nachlass des Rubens. Sicher nachweisbar bei Mechel

842. Rubens: Verkündigung an Maria. E. 1160, 1894 besprochen, S. 57 f. Fällt vor den Mai 1600. Rooses Band I, A. Rosenberg: Rubensstecher, S. 123, Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge, Band V, 133 ff., Frimmel: Handbuch der

[1]) Ein seltenes Schabkunststück von John Dean nach dem Exemplar in Wilton-House aus dem Jahre 1790 war vor einigen Jahren in Wien ausgestellt (Nr. 400 des „Specialausstellung der Schabkunst" Wien, 1894. Aus der Sammlung der Fürsten von und zu Liechtenstein).

Gemäldekunde, S. 53.[1]) Die gemalte Skizze findet sich in der Prager Galerie. — 1777 aus den Niederlanden.

843. Rubens: Cimon und Efigenia. Rooses IV, 107 f. Kam von Rubens an Buckingham und dann offenbar durch Vermittlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm in die kaiserliche Galerie. Die, wie mir scheint, echte Skizze zu dem Bilde war aus F. Lenbach's Besitz in der Münchener Ausstellung für rationelle Malverfahren eingereiht. Das grosse Gemälde ist erwähnt bei Fairfax im englischen Katalog der Galerie Buckingham.

844. Rubens nach Tizian: Die Dame mit dem Fächerfähnchen. Besprochen 1894, S. 58 f., wo auf das Original in Dresden, ehedem in Modena, hingewiesen ist. Rooses (IV, S. 308 f.) vermuthet, dass dieses Bild aus dem Nachlasse des Rubens stammt. Nachweisbar im Inventar Leopold Wilhelm (als italienisch Nr. 186).

845. Rubens nach Tizian: Bildniss der Markgräfin Isabella d'Este. Vgl. Venturi im Repertorium für Kunstwissenschaft (VIII, S. 22) und oben, S. 142; Rooses IV, S. 199, 1894, S. 58, wo die weitere Literatur angegeben ist. Neueste Abbildung in Philippi's Kunstgeschichtlichen Einzeldarstellungen (bei Tizian). — Eine Herkunft aus der Galerie Karl's I. von England, wie sie angegeben wird, ist fraglich. Inventar Leopold Wilhelm ital. Nr. 183.

846. Rubens oder seine nächste Umgebung: Medusenhaupt. Rooses III, S. 116, anerkennt es als Rubens und setzt es vor 1625. Besprochen 1894, S. 60, wo die Copien

---

[1]) Eine Vergleichung mit einer Handzeichnung in der Albertina (neues Inventar Nr. 8205) muss auf eine andere Gelegenheit verschoben werden. Jüngste Abbildung, die mir bekannt geworden, in Westermann's illustrirten Monatsheften, October 1898.

genannt sind. —. Stammt aus der Galerie Buckingham. Später in Prag und Wien nachweisbar.

847. Rubens: Maria de Medici, Königin von Frankreich. Nicht unbestritten in seiner Echtheit. Uebrigens nicht etwa Copie nach dem berühmten Bilde in Madrid — Seit 1824 in der Galerie.

848. Rubens: St. Hieronymus. Auf drei Seiten angestückelt. — Nach Engerth schon in der Stallburg vorhanden.

849. Des Rubens Schule: Ferdinand, König von Ungarn. Ueberlebensgrosse Figur. Rooses III, S. 311, 326 und IV, S. 159. Rooses nennt Gaspar oder Jan van den Hoeck als Urheber, Engerth den V. Thulden. — Nach Engerth schon in der Stallburg nachweisbar. 1635 für den Triumphbogen zum Einzug des Infanten Don Ferdinand in Antwerpen gemalt.

850. Rubens: Bischof Ambrosius verweigert dem Kaiser Theodosius den Eintritt in die Kirche. Besprochen 1894, S. 59, wo es der italienischen Zeit des Rubens zugewiesen wird. — Aus der Stallburggalerie.[1])

[1]) M. König, in der Einleitung erwähnt als Wiener Gemäldefreund und Katalogsammler, schrieb in sein Exemplar des Kataloges der Johann Haban'schen Sammlung zu Eichstädt von 1835 Folgendes: „pag, 30, Nr. 147, die Skizze von Rubens zu dessen heiligen Ambrosius im Belvedere, nach welcher Schmutzer gestochen hat und die dann bei Gsell war" Auf S. 30 f. des Kataloges findet sich die Beschreibung der Skizze, ein Hinweis auf Mechel, S. 113, und die Erwähnung einer Sage, dass Rubens in Eichstädt sich „bei dem Fürsten" aufgehalten habe. „Dies könnte wohl nur unter der Regierung des Johann Konrad von Gemmingen, gest. 1612, geschehen sein, der ein grosser Freund der Künste . . . war". Dies zur Ergänzung dessen, was ich 1894 über die Skizze in der Galerie Gsell mitgetheilt habe. Ist's wirklich dasselbe Exemplar, so wäre dieses nach 1822 aus Wien fort nach Eichstädt und bald wieder zurück nach Wien gewandert. Vermuthlich handelt es sich aber in der Eichstädter „Skizze" um eine alte kleine Copie, die vom Exemplar in Wien gänzlich getrennt werden muss.

851. Des Rubens Schule: Infant Ferdinand. E. 1177, Rooses IV. Entstehung 1835, wie bei Nr. 849. — Nach Engerth schon in der Stallburg vorhanden.

852. Rubens: Alter Levit. Rooses IV, S. 312. Nach Rooses aus der letzten Zeit des Meisters. — Nach Engerth schon in der Stallburg.

853. Rubens: Der Mann im Pelzrock. Nach Rooses (IV, S. 310) ein frühes Werk, schon in der Stallburg vorhanden.

854. Des Rubens Schule: Landschaft mit einem Regenbogen. E. 1198. Von Rooses IV, S. 373, als Copie nach dem Bilde in St. Petersburg angesprochen. Eine andere Copie war 1887 in London ausgestellt. — Nach Engerth seit 1824 in der Galerie.

855. Rubens: Ein bejahrter Mann. Nach Rooses (IV, S. 311) gegen 1630 gemalt. — Schon in der Stallburg vorhanden (E. 1187).

856. Rubens: Männliches Bildniss. Von Rooses (IV, S. 311) der letzten Zeit des Rubens zugewiesen. Nach Engerth schon in der Stallburg vorhanden.

857. Rubens: Die vier Welttheile. E. 1164. Berühmtes, oft besprochenes Bild. Rooses (III, 124 f., 139, 170 IV, S. 57 f., Nr. 834; V, 173, 272) setzt es in die Zeit um 1620 und meint, dass Justus van Egmont daran theil hat. Das Beiwerk sei von Wildens gemalt. Holzschnitt und Besprechung in Zeitschrift für bildende Kunst XVII, 169. Ein analoges Bild in der Galerie Orléans ist (wie auch Rooses bemerkt, desgleichen A. v. Wurzbach in Lützow's Kunstchronik, Neue Folge VIII, 492), mit dem Wiener Exemplar nicht identisch, da unser Bild schon in der Galerie Karls VI. in der Stallburg nachweisbar ist.

858. Rubens: Die Jagd auf den kalydonischen Eber. Rooses (III, S. 117, Nr. 637) gibt die Landschaft dem Wildens. Die Figuren sind sicher von Rubens nur übergangen. — Aus Galerie Leopold Wilhelm Nr. 132.

859. Rubens: Selbstbildniss. Signirt. Wohl nur das Antlitz eigenhändig. Besprochen 1894, S. 64. Die Zeichnung dazu ist abgebildet im „L'art" 1894, II, S. 19. E. 1180. — Schon in der Stallburggalerie, wo es nach dem Prodromus (Tafel 21) zu schliessen, hochoval zugeschnitten war.

860. Rubens: das grosse Bild mit Franz Xaver, der in Indien predigt und Wunder wiikt, 1894, S. 61. Grosse Literatur. Rooses II, S. 264 ff. — Aus der Jesuitenkirche in Antwerpen 1777 nach Wien gebracht.

861. Rubens: Mariä Himmelfahrt. Rooses II, S. 168 ff. Jüngste Abbildung in Westermann's illustrirten Monatsheften, October 1898. Descamps, Voyages (1769) S. 184. Dieselbe Herkunft wie bei 860. Die Schicksale von 1809 besprochen oben, S. 299 f.

862 und 863. Rubens: Zwei Skizzen, die zum Altarbilde mit Ignatius von Loyola und die zum Franz Xaverbilde. — Beide 1777 aus den Niederlanden.

864. Rubens: Beweinung des heiligen Leichnams. — Schon in der Stallburg vorhanden

865. Rubens: Das grosse Altarbild mit der Heilung des Besessenen durch Ignatius von Loyola. Ungezählte Stellen in der kunstgeschichtlichen Literatur. Rooses II und V. Besprochen 1894, S. 61. Vom Standpunkte des Psychiaters betrachtet bei Charcot im „L'art" 1886, I, und in der selbstständigen Ausgabe von Charcot's „Les démoniaques dans l'art", S. 59 ff. — 1777 aus den Niederlanden.

866. Des Rubens Schule: König Ferdinand von Ungarn. Rooses IV. Für den Triumphbogen des Infanten Ferdinand. — Nach Engerth in der Stallburg nachweisbar.

867. Rubens: Pipin und Bega. Nach Rooses (II, S. 325) gegen 1625 entstanden. Copien nicht selten, unter anderem eine in Pommersfelden. — Aus der Galerie Buckingham. Später in Prag nachweisbar.

868. Rubens: Der Eremit und die schlafende Angelica, Rooses IV, S. 108. Aus der Galerie Buckingham. Später in Prag.

869. Rubens: Die Gewitterlandschaft mit Philemon und Baucis. Rooses (IV, S. 359 f.) setzt sie in die letzte Periode. — Aus dem Nachlasse des Künstlers. Dann Galerie Leopold Wilhelm.

870. Rubens: Jupiter und Mercur bei Philemon und Baucis. Rooses III, S. 150. Bei Mechel und noch später als Jac. Jordaens. — Aus Galerie Leopold Wilhelm, wo es als Original galt.

871. Rubens: Die heilige Familie unter dem Apfelbaume, grösstentheils von Schülerhänden. Das Bild gehört zum Ildefonsaltar, aus dessen Flügeln es zusammengesetzt ist. Eine Replique ist 1771 als Bestandtheil der Sammlung des Earl of Chesterfield geschabt worden von Earlom. — 1777 aus den Niederlanden.

872. Nach Rubens: Bildniss der Elisabeth von Bourbon, der ersten Gemahlin Königs Philipp IV. von Spanien. Durch Rooses (IV, S. 152; V, S. 347) richtig bestimmt. Besprochen 1894, S. 64. Bei Engerth (1194) als Bildniss der Erzherzogin Anna Maria von Oesterreich. — Zuerst bei Mechel.

873. Rubens: Bildniss der Elisabeth von Bourbon, späteren Königin von Spanien. Original des vorigen Bildes.

Der Zusammenhang zuerst von Rooses erkannt. E. 1175. — Bei Mechel nachweisbar.

874 bis 876 Rubens: Bildnisse und St. Andreas. — Nach Engerth alle drei in der Stallburg nachweisbar.

Ein Bildniss der Erzherzogin Clara Isabella Eugenia wohl nach Rubens war in der Ambrasersammlung und befindet sich gegenwärtig in der Münzensammlung des neuen Hofmuseums.

877. Nach Rubens: Mariä Heimsuchung. Geht im Wesentlichen auf das Flügelbild des grossen Antwerpener Dombildes mit der Kreuzabnahme zurück. (Rooses II, S. 109 f. und Tafel 109.) Als unmittelbares Vorbild dürfte das Bild der Galerie Borghese in Rom gedient haben (vgl. A. Venturi: „Il Museo e la Galleria Borghese", Rom 1893, S. 144, Nr. 274). — Seit Mechel nachweisbar.

878. In der Art des Rubens: Gastmahl Ahasver's. — Bei Krafft zuerst katalogisirt.

879 und 880. Jan v. d. Hoeck: Zwei Bilder mit weiblichen Halbfiguren, etwa Flora und Pomona. — Aus der Ambrasersammlung (Siehe Kunstchronik 1896, Sp. 70 und oben, S. 289).

881. Th. v. Thulden: Die niederländischen Provinzen huldigen der Jungfrau Maria. Signirt und datirt mit 1654. — Seit Mechel bestimmt nachweisbar. Die Schicksale des Bildes im Jahre 1809 sind oben erzählt worden.

882. Richtung des Boeckhorst: Versöhnung des Jacob und Esau. 1894, S. 66. — War schon in der Stallburg.

883. Richtung des Rubens: Liebesgarten. Eine methodische Vergleichung des Bildes mit dem damit verwandten Liebesgarten in der Madrider Galerie, in Paris beim Baron Edmund Rothschild, in Dresden, in Pommersfelden, ist zwar durch C. Woermann's Katalog der Dresdener Galerie und

seinen Text zum grossen Dresdener Galeriewerk angebahnt, kann aber hier nicht Platz finden. Vgl. auch Rooses Band IV. Engerth und der neue Führer verzeichnen das Bild als Werk des Jan v. Balen, was doch nicht recht überzeugt. — Zuerst mit Sicherheit bei Mechel.

884. H. v. Balen: Entführung der Europa. Derlei Bilder dürften vom Künstler öfter gemalt worden sein. Eines derselben in der Galerie Nostitz in Prag. Im Kleinen dargestellt ein Bild dieser Art auf der gemalten Galerie im Haag (neu 227, alt 403). — Aus Galerie Leopold Wilhelm, Nr. 195.

885. Nach Rubens, dem Jan v. Balen zugeschrieben: Heilige Familie mit anderen Heiligen. Nach einem Rubens der Nationalgalerie in London. Alte Copien in Pommersfelden und Herrmannstadt sind von den Kleinen Galeriestudien schon besprochen worden. — Zuerst bei Mechel.

886. Dem H. v. Balen zugeschrieben: Mariä Himmelfahrt. Unsichere Benennung. — Zuerst bei Mechel.

887. Cornelis de Vos: Die Salbung Salamonis. Beglaubigt durch das Inventar Leopold Wilhelm, in dem es als C. de Vos (Nr. 129) verzeichnet steht.

888. Abraham Janssen: Venus und Adonis.[1]) — Zuerst bei Mechel.

(Raum XVI.) 889. Dem Hieronymus Cock zugeschrieben: Ansicht von Rom. E. 760. Unsichere Zuschreibung Ein angeblich signirtes Bild von H. Cock aus dem Jahre

[1]) Ob ein kleines Bild, wohl eine Skizze, von Abraham Janssen, das 1774 auf der Vente Jacobs in Brüssel um 22 fl. verkauft wurde, zu unserem grossen Bilde irgend welche Beziehungen hatte, war mir zu ermitteln bisher unmöglich. Das kleine Bild mass 1 alten Brüsseler Fuss in der Breite und 9 Zoll in der Höhe. („Catalogue de Tableaux, vendus à Bruxelles depuis l'année 1773", S. 141.)

1630 wird im Katalog einer Heberle'schen Auction von 1897 verzeichnet. Dieses müsste geprüft und für die Bestimmung herangezogen werden. Die Jahreszahl 1630 gibt zu denken. Auch die Herkunft aus der Galerie Leopold Wilhelm ist nicht unbedingt sicher. Ist unser Bild identisch mit Nr. 672 des alten Inventars, so wäre es „von desz Possieren Vettern Original". Jedenfalls gehört es in die Nähe des Willem van Nieuwlandt.

890. Caspar Rem: St. Hieronymus in einer Landschaft. Die Uebereinstimmung mit dem Stiche des Sadeler führte zur Benennung Rem. Meine Notizen lassen mich darüber im Unklaren, ob ich die Angelegenheit selbst überprüft habe. Rem gehört offenbar in jene Gruppe von deutschen und flandrischen Malern, die gegen 1600 in Italien waren. Nach den Antwerpener Liggern war Rem 1554 als Lehrling in Antwerpen eingeschrieben (I, 188). Durch eine Stelle bei Hainhofer erhält Rem auch eine gewisse Beziehung zum rudolfinischen Kunstkreise. Vgl. Oscar Doering, „Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Ph. II. von Pommern—Stettin". — Engerth spricht von einer Herkunft des Bildes aus der Ambrasersammlung, jedoch ohne jedes beweisende Moment.

891. C. Rem: Eigenbildniss aus dem Jahre 1614. Beglaubigt durch die alte Inschrift. — Aus Galerie Leopold Wilhelm.

892. Petrus Stefani (Steevens): Landschaft mit der Flucht nach Aegypten. Erwähnt 1877 als Bestandtheil der Galerie in der Prager Burg von Woltmann (Mittheilungen der k. k. Centralcommission 1877, S. 41, wo auch die Abmessungen richtig angegeben sind: 1·08 × 0·97). Die älteren Prager Inventare erwähnen mehrere Werke von Stefani, unter denen

wohl auch das vorliegende Bild gewesen sein wird. (Vgl. Perger in den Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines VII, S. 112, und Jahrbuch X passim.) — Für die neue Aufstellung im Hofmuseum[1]) aus der Prager Burg herangezogen; fehlt bei Engerth.

893. P. Stefani: Landschaft mit einer Hirschjagd. E. 1276. — Stammt offenbar aus Prag. Bestimmt nachweisbar schon bei Mechel.

894. Dem Mathys Cock zugeschrieben: Thurmbau zu Babel. Benennung unsicher. Die Periode, der das Bild durch Engerth's Katalog zugewiesen wird, ist zu früh angesetzt (1509 – 1548). Nach den Costümen zu schliessen, muss das kleine Gemälde später entstanden sein. Vielleicht ist der sonst unbekannte M. Cock der Meister, von dem ein signirtes Werk aus dem Jahre 1632 in der Stockholmer Galerie hängt. O. Granberg erwähnt in der Stockholmer Universitätsgalerie einen Thurmbau von Babel, der nach Analogie mit dem Wiener Bilde auf M. Cock getauft ist („Catalogue raisonné de tableaux anciens dans les collections privées de la Suède", S. 41). Eine signirte Zeichnung von M. Coeck aus dem Jahre 1630, die in der Albertina bewahrt wird, könnte von

---

[1]) Mittheilungen über den Künstler sind zu finden in den Kleinen Galeriestudien, Neue Folge I, S. 60 f. Dazu neu: Jahrbuch XV, Reg. 12601. Erwähnung des Stefani im Hofstaat um 1600; ferner Mittheilungen der k. k. Centralcommission, Neue Folge XIV, S. 185 (Bilder im Olmützer Inventar von 1691, Nr. 26 und 27), auch August Castan: „Monographie du Palais Granvella à Besançon" in den Mémoires de la société d'émulation du Doubs" (1866, II, S. 109 ff.), Inventar von 1607 mehrere Landschaften von Stefani. Keine Beschreibung). Um 1610 war Stefani auch Verleger. 1610 erschien in seinem Verlage Annibale Carracci's Christus am Brunnen.

demselben Künstler sein, wie das vorliegende Gemälde. Ein zwingender Schluss ergibt sich aus der Vergleichung aber nicht. — Seit Mechel nachweisbar.

895. Jacob Grimmer: Gegend aus der Nähe von Antwerpen. Signirt und datirt mit 1583. Die Bestimmung des Bildes kann ich unbedingt für mich in Anspruch nehmen. Vgl. Jahrbuch XV, wo ein genaueres Facsimile der Inschrift als es im Führer gegeben wird. — Aus der Ambrasersammlung.

896. Willem van Nieulandt: Ansicht des Campo vaccino zu Rom aus dem Jahre 1612. — Seit Mechel nachweisbar.

897, 898. Vermuthlich Gillis Mostaert: Zwei Landschaften. Rundbildchen. Möglicher Weise aus der rudolfinischen Kunstkammer. Hierzu 1894, S. 23.

899, 900. P. Bril: Zwei kleine Landschaften aus den Jahren 1600 und 1601 Jahrbuch XV. (Abbildungen und 1894, S. 40.) Höchst wahrscheinlich Nr. 150 des Schatzkammerinventars von 1773 „Zwey kleine Landschaften" von „Brül". In den übrigen alten Inventaren, die ich durchgesehen habe, fanden sich keine kleinen Bilder dieser Art, als Gegenstücke zusammengefasst.

901. P. Bril:[1]) Grosse Landschaft mit einer Bogenbrücke. Erst jüngst eingereiht. Reife Zeit des Künstlers. Aus der Ambrasersammlung. Möglicherweise identisch mit Nr. 260 des Inventars Leopold Wilhelm

[1]) Nachträge zu meinem Artikel über P. Bril im Jahrbuch XV sind gegeben worden in den kleinen Galeriestudien, Neue Folge, I. Lieferung. Seither ist als Literatur hinzugekommen, was O. Döring's Buch über Hainhofer mittheilt. Zu der alten Inventarliteratur vgl. auch Brüsseler Kataloge seit 1773, S. 56 f.

902. Dem P. Bril zugeschrieben: Landschaft mit Mercur und Argus. Früher als Lucas v. Uden. (Nr. 901 und 902 von mir als P. Bril erwähnt in Lützow's Kunstchronik, Neue Folge VII, Sp. 69.) — Aus der Prager Burg (nach Angabe der zwei jüngsten Galerieführer).

903. Italisirender Flandrer aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts: felsige Landschaft. Erst in die neueste Aufstellung mit aufgenommen und vom Führer mit einer Nummer des Inventars Leopold Wilhelm identificirt (Nr. 7). Nach der Angabe jenes Inventars wäre das Bild von einem (sonst wohl unbekannten) „Christian Koninck Mahler von Antorff". Antorff ist selbstverständlich Antwerpen.[1])

904. Jan Brueghel I.: Blumenstrauss. — Wohl identisch mit Inventar Leopold Wilhelm, Nr. 870.

905. Dem Jan Brueghel I. zugeschrieben: Blumenstrauss. — Zuerst bei Mechel nachweisbar.

906. Jan Brueghel I. und H. de Clerck:[2]) Landschaft mit den Allegorien von Erde, Wasser und Luft. Signirt und

---

[1]) Nach dem Namen Chr. Koninck habe ich einstweilen nur die gewöhnlichen Nachschlagebücher durchsucht, und zwar vergeblich Koninck (= König) ist ein sehr häufiger Name. Wie leicht kann ein Künstler, der so heisst, in den alten Listen übersehen worden sein.

[2]) Jan Brueghel I. und seine Parallelmeister wurden besprochen in meiner Studie „Zur Methodik und Psychologie des Gemäldebestimmens". Zu den Bemerkungen über Bilder, die dem Jan Brueghel I. irrthümlich zugeschrieben werden, wäre Einiges aus den Wiener Galerien nachzutragen, wovon noch die Rede sein wird. Als Literatur neu: Döring's Hainhofer — Hendrick de Clerck kommt nicht selten vor in den Brüsseler Katalogen seit 1773. Als Mitarbeiter Jan Brueghel's ist er genannt bei Descamps vie. I (1753), S. 380, und bei Van Gool im Abschnitte über die alte Düsseldorfer Galerie. Siehe weiter unten bei H. de Clerck.

datirt: „BRVEGHEL. 1604". Die Figuren, in meinen Arbeiten wiederholt besprochen und dem H. de Clerck zugewiesen. waren vorher dem Rottenhammer zugeschrieben. — Spätestens 1780 in kaiserlichem Besitze nachweisbar.

907. Jan Brueghel I.: Städter besuchen eine Bauernfamilie. 1894, S. 42, wo auf das analoge Bild der Antwerpener Galerie hingewiesen ist. — 1773 in der Schatzkammer.

908. Jan Brueghel I.: Anbetung durch die Könige. Die Hauptgruppe ist dem berühmten Bilde des H. Bosch in der Madrider Galerie entlehnt. Dies habe ich längst erkannt und ausgesprochen, so dass es nicht nöthig war, es als Neuigkeit im Band XIX des Jahrbuches aufzutischen (1894. S. 12). Signirt und datirt: „BRVEGHEL 1598". — Seit 1806 in der Galerie (siehe oben, S. 294).

909. Dem Jan Brueghel und Johann Rottenhammer zugeschrieben: Landschaft mit der Ruhe auf der Flucht, rechts unten, nicht allzu deutlich, die Nr. 577. — Schon in der Stallburg vorhanden.

910. Jan Brueghel I.: Golgatha. Früher Vinckboons. 1894 (S. 42) wies ich auf Jan Brueghel hin. — 1773 in der Schatzkammer.

911. Dem Jan Brueghel I. zugeschrieben: Landschaft mit der Versuchung Christi. Benennung unsicher. — Zuerst bei Mechel mit Bestimmtheit nachweisbar.

912. Jan Brueghel I.: Aeneas in der Unterwelt. Hierzu Frimmel: Beiträge zu einer Ikonographie des Todes (Nachträge). Sonderabdruck, S. 169. — Vermuthlich schon 1718 in Prag, gewiss schon 1781 im Belvedere vorhanden.

913. Jan Brueghel I.: Versuchung des heiligen Antonius. Signirt. — Sicher schon unter Mechel in kaiserlichem Besitze.

914. Richtung des älteren Jan Brueghel: Seesturm. Hat sehr gelitten. — Erst bei Gelegenheit der jüngsten Aufstellung eingereiht. Nach Angabe des Führers aus der Prager Burg.

915. Vermuthlich vom jüngeren Jan Brueghel und jüngeren de Momper: Landschaft mit Reisenden. 1894, S. 38. E. 751. Engerth's Hinweis auf eine Herkunft aus der Schatzkammer ist unbewiesen. — Zuerst bei Mechel.

916. Ambrosius Bosschaert: Blumenstrauss. Monogrammirt und mit 1609 datirt. 1894, S. 41, wo auf die Entdeckung durch Bredius und auf anderes hingewiesen ist, E. 732. — Kaum aus Galerie Leopold Wilhelm, weder Nr. 172 noch 616. Einer der Blumensträusse dieser Gruppe war im vorigen Jahrhundert in der Schatzkammer als Abraham Blomart, was wohl eine Verwechslung mit A. Bosschaert bedeutet.

917. P. Schoubroeck: Das brennende Troja. Signirtes Werk von 1606. Wiederholt von der Literatur erwähnt. — Aus Galerie Leopold Wilhelm, Nr. 265.

918. Dem Jan Brueghel II. zugeschrieben: Landschaft mit der Madonna. Freie Wiederholung der nächsten Nummer. — Fürs neue Hofmuseum durch Engerth aus dem Vorrath.

919. Dem Jan Brueghel II. zugeschrieben: Landschaft mit der Madonna. Aus einer Gruppe von Bildern, zu denen auch ein angeblicher Vinckboons in Donaueschingen gehört (Nr. 114), sowie die vorige Nummer 918. — War im vorigen Jahrhundert in der geistlichen Schatzkammer.

920. Dem älteren Jan Brueghel zugeschrieben: Laubwald. E. 1223, als R. Savery. — Erst 1824 mit Bestimmtheit nachweisbar.

921 bis 932. Werke des Roelandt Savery, die meisten signirt, einige datirt.[1]) — Fast alle schon im vorigen Jahrhundert in Wien. Nr. 931, Landschaft mit Orpheus, war lange Zeit im unteren Belvedere. E. 1225. Nr. 932, ebenfalls eine Orpheuslandschaft, ist erst fürs neue Hofmuseum aus der Prager Burg nach Wien gezogen worden.

933. Richtung des Jan Brueghel I. in weitestem Sinne: Landschaft mit der Blendung Saul's. 1894 besprochen und der Frankenthaler Malergruppe genähert. — Fürs neue Hofmuseum aus der Prager Burg.

934. Richtung des R. Savery (im Führer dem älteren Jan Brueghel genähert): Landschaft mit der Ruhe auf der Flucht. E. 1363. Links unten die alte Nummer „75" (die 5 undeutlich, unsicher). Besprochen 1894, S. 42 f. — Augenscheinlich identisch mit Inventar Leopold Wilhelm, Nr. 72, „von einem vnbekhandten Mahler".

935. Richtung des Friedrich van Falkenborch: Ein Eremit. Vermuthlich ist Fulgentius gemeint. F. v. Sagburg machte mich aufmerksam, dass dieselbe Darstellung von Thomas de Leu gestochen ist (Eremitensuite) und dass die erklärende Inschrift des Stiches den Heiligen als Fulgentius erwähnt. Vielleicht hatte Thomas de Leu noch eine alte Ueberlieferung über die Darstellung benützt.

---

[1]) Zu R. Savery neu Döring: Hainhofer, S. 29, 145, 147. Burger's Katalog der Galerie Aremberg in Brüssel, S. 171, verzeichnet einen angeblichen R. Savery, der mit diesem Namen nichts zu schaffen hat, vielmehr von M. v. Uytenbroeck gemalt sein dürfte. Zu den Saverys der Wiener Galerie auch Fétis: „Les artistes belges à l'étranger" II (1865), S. 99 f. — Eine offenbar in Italien entstandene Zeichnung (Landschaft mit Ruinen) von R. Savery befindet sich im Dresdener Cabinet. Woermann, Mappe IV, Tafel 20.

936. Jacob Savery der Jüngere: Kermis. Früher augenscheinlich unrichtig als M. v. Valckenborch. Von mir 1894 dem älteren, dann dem jüngeren Jacob Savery zugewiesen. Vgl. den öfter genannten Artikel der Grazer Tagespost von 1895 und Lützow-Seemann's Kunstchronik, Neue Folge VII, Nr. 5. — Nach Engerth bis gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts in der Schatzkammer.

937. Richtung des A. Mirou: Landschaft mit der Blendung Saul's. E. 1023. — Seit Mechel nachweisbar.

938. Anton Mirou: Landschaft, signirt, von 1612. Vgl. Lützow-Seemann's Kunstchronik, Neue Folge VII, Nr. 5. — 1895 von Frau von Flotow-Svoboda gekauft.

939. Dem Anton Mirou zugeschrieben: Landschaft mit der Blendung Saul's. — In allerjüngster Zeit eingereiht. Nach Angabe des Führers aus der Prager Burg.

940. H. v. Steenwyck der Aeltere: Inneres einer gothischen Kirche. E. 1270. Nach Engerth schon 1718 in Prag.

941. H. v. Steenwyck der Jüngere: Kerkergewölbe. Befreiung Petri. E. 1275. Möglicher Weise aus Galerie Buckingham, wie schon oben (S. 137) angedeutet wurde. Später beim Erzherzog Leopold Wilhelm (Nr. 68 oder 166).

942. H. v. Steenwyck der Jüngere: Kircheninneres. — Wie es scheint, erst seit Mechel bestimmt nachweisbar.

943. H. v. Steenwyck der Jüngere: Inneres einer gothischen Kirche. Signirtes Bild aus dem Jahre 1605. E. 1273. Neben der Jahreszahl noch Schriftzüge, die aber jetzt zum Theile verwischt und kaum mehr leserlich sind. — Wohl aus der Buckingham-Collection, wenn nicht etwa 941 und 944 daher stammen. Sicher nachweisbar erst bei Mechel.

944. Steenwyck der Jüngere: Kerkergewölbe; Befreiung Petri, signirtes Bild von 1604. E. 1271. — Sicher nach-

weisbar bei Mechel. Vielleicht eines der Bilder mit derselben Darstellung, die bei Buckingham waren (englischer Katalog, S. 18, Nr. 2).

945. Steenwyck der Jüngere: Halle mit der Befreiung Petri. Signirtes Bild von 1621. — Ziemlich wahrscheinlich aus Galerie Buckingham, was schon Engerth angemerkt hat.[1]) Später in der Stallburg nachweisbar. 945.

946. Peeter Neeffs der Aeltere: Kircheninneres Nächtliches Halbdunkel. E. 1043. Mit Sicherheit erst bei Rosa 1796, vermuthlich aber identisch mit Inventar Leopold Wilhelm Nr. 43 oder 44. Die Figürchen sind ziemlich sicher von Teniers, welcher Name denn auch im alten Inventar für die Figuren vermerkt steht.

947. P. Neeffs der Jüngere und Bonaventura Peeters: Innenansicht der Antwerpener Kathedrale. Unter den etwas flüchtig behandelten Figuren ist auffallend der Erzherzog Leopold Wilhelm mit seinem Gefolge. Signirt mit beiden Namen. — Aus Galerie Leopold Wilhelm, Nr. 250.

948. Neeffs der Jüngere: Innenansicht des Antwerperner Domes. Signirt. — Wie es scheint, aus der Nostitz'schen Galerie 1786.

949. Richtung des Paul Vredeman de Vries: Halle; Zweikampf. Figuren vielleicht von Petrus Isaaks. Besprochen 1894. E. 1069. — Im Schatzkammerinventar von 1773 als Neefs.

---

[1]) Im englischen Katalog werden zwei Steenwycks mit derselben Darstellung angeführt, leider ohne Maasse. Vermuthlich sind beide Bilder jetzt in Wien. Man hat die Wahl zwischen Nr. 941, 943, 944 und 945.

(Raum XV.) 950 und 951. Joost van Winghe: Zwei Bilder mit Alexander, Apelles und Campaspe. Beide signirt. Ein Bild dieser Art war im Besitze des Kaisers Rudolf II.; ein anderes bei Buckingham, was schon Engerth erwähnt. Eine Wiederholung von Nr. 950 (E. 1395) befand sich vor Jahren im Schloss Ennsegg.

952. Abr. Wuchters: Bildniss des Königs Christian IV. von Dänemark. Monogrammirt. Interessantes Bild des seltenen Meisters. (Aus der Sammlung Clavé-Bouhaben wurde 1894 das Bildniss eines Admirals von A. W. versteigert. Repertorium für Kunstwissenschaft, XVII, S. 330.) Der Katalog der Königsberger Galerie von 1875 verzeichnet ein signirtes Bild: Grossmuth des Scipio von demselben Meister. Es stammt aus dem Vorrath der Berliner Galerie. — Das Wiener Bild seit 1824 im Belvedere.

953. Vielleicht Georg Geldorp: Männliches Bildniss. 1894, S. 35. — Seit 1824 in der Galerie. E. 861.

954 bis 956. Peeter v. Bloemen (genannt Standart). Drei Bilder mit Pferden oder Maulthieren. — 954 und 955 angeblich aus der Galerie des Cardinals Albani, 956, eine Plünderung, erst in jüngster Zeit aus dem Vorrathe geholt.

957. Richtung des Cornelis de Wael: Ein Feldlager. — Nach E. 1068 aus der Stallburggalerie.

958 und 959. Nicolaus van Hoye: Zwei Feldschlachten. Ueber den Künstler gibt die Einleitung Auskunft S. 21 f.). — Zuerst bei Mechel.

960 und 961. Richtung des S. v. Douw: Zwei Bilder kriegerischen Inhaltes. E. 1064 f. — Vielleicht aus Ambras. Später im Belvedere.

962. Cornelis de Wael: Zug der Israeliten durchs Rothe Meer. — Aus Galerie Leopold Wilhelm (Nr. 272) und

durch das Inventar von 1659 als Werk des „Cornelio de Wael" beglaubigt.[1])

963. Nicolaas van Eyck: Halt einer Truppe auf dem Lande. Signirtes Bild, dessen Stil mit einem grossen Bilde desselben Meisters in Lille übereinstimmt.[2]) — Schon in der Stallburg nachweisbar.

964. Jan Jordaens: Ein Kunstcabinet. Vgl. „Gemalte Galerien", 2. Auflage. — Aus Galerie Leopold Wilhelm.

965. S. Vranex: Das Innere der Jesuitenkirche zu Antwerpen. Signirtes Werk. 1894 (S. 61) wurden analoge Bilder genannt. Ich füge hinzu, dass derlei Innenansichten vorübergehend erwähnt sind bei Duchesne aîné (voyage d'un iconophile, S. 316) und dass ein Bild im Allgemeinen mit derselben Darstellung als Werk des Dirck v. Delen vor wenigen Jahren im Katalog einer Heberle'schen Versteigerung in Köln vom October 1896 (Nr. 90) verzeichnet und abgebildet ist (bei S. 48). — Aus Galerie Leopold Wilhelm.

966. Dem Sebastian Vranex zugeschrieben: Ein Ueberfall. Der grüne baumreiche Mittelgrund und die blaue Ferne sind von anderer Hand, und zwar kommt hier die Gruppe Gysels-Jan-Brueghel in Frage. Die Figuren sind ziemlich sicher von Sebastian Vranex. — Ob aus Galerie Leopold Wilhelm, Nr. 405, wie Engerth annimmt, ist sehr zweifelhaft.

---

[1]) Um das Capitel über die kaiserliche Galerie einigermassen zu entlasten, wird von dem interessanten Meister De Wael erst in einem der folgenden Abchnitte gesprochen werden.

[2]) Ueber die späten Maler Namens Van Eyck, es sind deren mehrere, gibt hauptsächlich Van den Branden Auskunft. Zu Jan Carel van Eyck vgl. auch „Le journal des arts" 1898, Nr. 56, S. 1, und „l'Arte" I (1898), S. 376. — Ein portus maris" von Caspar van Eyck wird im Inventar Leopold Wilhelm genannt (Nr. 15). Vgl. auch Nr. 4.

967 bis 975. Robert van den Hoeck:[1]) Zum Theil signirte, zum Theil beglaubigte Bilder des genannten Antwerpener Meisters. Die meisten auch durch ihre Darstellungen interessant. — Mit Ausnahme von 975 alle aus der Galerie Leopold Wilhelm. 975 zuerst bei Mechel.

976 bis 980. Peeter Snayers: Bilder verschiedener Grösse meist kriegerischen Inhalts. 976 und 977 aus Galerie Leopold Wilhelm (Inventar Nr. 22 und 205), 978 aus Galerie Nostitz 1786, 979 seit 1765 nachweisbar, 980 schon in der Stallburggalerie. Letztere Nummer (E. 1245) ist von Prenner gestochen und kommt im Prodromus auf Tafel 5 vor. Aus neuerer Zeit ist zu bemerken der Stich von Rosmäsler für das Haas'sche Galeriewerk (Band III). Alle diese Reproductionen nennen als Autor den P. Bril, der jedoch nicht der wahre Urheber sein kann.

981. A. F. van der Meulen: Reitergefecht. Nachlass des Herzogs Karl von Lothringen.

982. Niederländisch gegen 1600: Ansicht von Rom. Galt früher immer als Werk des Paul Jouvenel, bis ich (1891, S. 47 f.) auf die Unsicherheit dieser Benennung hinwies. Offenbar ist einer der vielen Italienpilger aus Flandern der Autor dieses interessanten Bildes. — Wie ich 1894 (S. 47 f.) nachgewiesen habe, aus der Galerie Leopold Wilhelm.

983. Jan v. d. Hoeck: Erzherzog Leopold Wilhelm zu Pferd. Allegorische Figuren. — Sammlung Leopold Wilhelm.

---

[1]) R. van Hoek ist ein so seltener und trefflicher Meister, dass wohl der Hinweis auf ein Bildniss in der Vente du Bus zu Brüssel gestattet sein dürfte. Es ist von C. Coques gemalt und von C. v. Caukercken für de Bie's „Gulden Cabinet" gestochen. Vgl. den Katalog der Vente Du Bus, S. 28 ff. und die Abbildung.

984. Richtung der P. Brueghel und Jac. Grimmer: Seesturm. — Als P. Brueghel sen. aus dem Vorrath geholt. Die neueste Benennung Momper wüsste ich durch keinerlei Gründe zu stützen. — Erst 1891 eingereiht.

985. Josse de Momper: Grosse Gebirgslandschaft. — Aus Galerie Leopold Wilhelm, deren Inventar die Figuren dem „Jordans" zuweist, der hier allerdings stark unter italienischem Einfluss gemalt haben muss. Scheint schon in Brüssel aufgestellt gewesen zu sein (vgl. Gemalte Galerien, 2. Auflage, S. 31).

986. Josse de Momper: Kleine decorative Landschaft. — Aus dem Augartenschlosse fürs neue Hofmuseum herangezogen.

987. Jan Tilens: Gebirgslandschaft. Signirt. Sichere Bilder von Tilens sind selten. Ich verweise deshalb auf eines in Berlin und eines in der Herbert'schen Sammlung zu Kirchbichl. Auf beiden scheinen die Figuren von einem der Francken zu sein, was denn auch für das Wiener Bild zutreffen dürfte. Nach einer brieflichen Mittheilung De Groot's befindet sich ein signirter Tilens in der Sammlung Glitza zu Hamburg. Im gedruckten Katalog dieser Galerie kommt das Bild übrigens nicht vor. — Aus Galerie Leopold Wilhelm. Inventar, Nr. 415.

988. Denis van Aalsloot und H. de Clerck: Waldlandschaft mit Cephalus und Procris. Trug ehedem die Signaturen beider Künstler. Uebrig geblieben ist nur die des Clerck. Datirt mit 1608. Ueber das Zusammenwirken der beiden genannten Künstler haben die Kleinen Galeriestudien wiederholt gesprochen. Nachzutragen ist ein Bild von Beiden in der Auction Compte de Cuypers (Brüssel (1802), vgl. „Catalogue de tableaux vendus à Bruxelles depuis

l'année 1773", S. 13, vgl. auch den Artikel Aalsloot im Jul. Meyer'schen Künstlerlexikon (I. 538 f.). In der Galerie Granvella in Besançon waren 1607 zwei Figurenbilder von H. de Clerck (Nr. 73 und 74 des alten Inventars). Castan nahm sie unbegreiflicher Weise für Werke des Steenwyck. Nach Van Gool's neuer Schouburg (II, 1751) war in der alten Düsseldorfer Galerie ein Bild „Adam en Eva van le Klerk" und ein weiteres „Adam en Eva in't Paradys, de Beelden door Le Klerk het Lantschap en de Beesten door den Fluweelen Brengel" (ohne Maasse). (Beide jetzt in Schleissheim.) — Mit Sicherheit nachweisbar erst bei Mechel.

989. H. de Clerck: Speisung der Fünftausend. Signirtes grosses Bild, vgl. Seemann's Kunstchronik, Neue Folge, Band VII, S. 69 f. — Erst für die jüngste Aufstellung hervorgeholt. Nach Angabe des Führers aus der Prager Burg.

990. Andries van Eertvelt: Kriegshafen. Grosses Breitbild. E. 658. — Aus Galerie Leopold Wilhelm, Inventar, Nr. 37.

991 bis 993. Peeter van Avont: Drei Landschaften mit Figürchen. Auf Nr. 992 rechts unten die alten Nummern „133" und Nr. „658". — Zwei nach Engerth's Angabe in der Stallburg nachweisbar, das dritte im Inventar Leopold Wilhelm. Nr. 95. Die Landschaft wäre danach von Frans Wouters. Dieses Bild aus Galerie Leopold Wilhelm ist im alten Inventar gekennzeichnet durch die „fünff" (Englen) „auff dem Baum". Dieses Merkmal entspricht der neuen Nr. 992 (E. 660).

994. Gaspar de Witte: Kleine Landschaft. Signirtes frühes Werk. Jetzt viel zu hoch angebracht. Kleine Galeriestudien, I. Band. — Schon in der Stallburg nachweisbar. (Abbildung bei Storffer, Band I.)

(Raum XIV.) 995. Gonzales Coques und Lucas Achtschellinck: Landschaft mit Rudolf von Habsburg und dem Priester. Kleine Galeriestudien, I. Band, wo die Wanderungen des Bildes mitgetheilt sind. — 1877 angekauft.

996 und 997. Peeter Bout und A. F. Boudewyns: Zwei kleine Landschaften. — Aus der lothringischen Erbschaft.

998 und 999. Th. Michau: Zwei Landschaften. Beide signirt. — Aus der lothringischen Erbschaft.

1000 und 1001. Bonaventura Peeters: Zwei Bilder mit kriegerischen Darstellungen. Beide monogrammirt: eines datirt 1641 (die 1 unsicher). — Aus der Stallburg.

1002 bis 1005. Jan Peeters: Vier Bilder mit Meeresküsten. — Die zwei Gegenstücke 1002 und 1004 aus Galerie Leopold Wilhelm (Inventar Nr. 873 und 874 ohne Angabe des Malers). Die zwei übrigen erst in der alten Belvederegalerie nachweisbar.

1006. Ad. Willaerts: Sturmbewegtes Meer mit vielen Schiffen. Signirtes Werk von 1631. Ehedem waren die Seestücke der beiden A. Willaerts sehr häufig, wie man aus den alten niederländischen Katalogen entnimmt.[1]) Gegenwärtig sind sie seltener geworden. Immerhin befinden sich deren in Aachen, Augsburg, Dresden, Hamburg (Galerie Weber), Leipzig (Thieme) und anderwärts. Vgl. den Katalog der Utrechter Ausstellung von 1894, S. 87 ff., auch Muller, „De Utrechtsche Archieven" passim.

---

[1]) Vgl. z. B. Hoet's Katalogsammlung I, S. 27, 61, 89 ff., 257, 285, 301, 311, 402, 436, 440, 491, 562, 565, 598. — Ein monogrammirtes Seestück von 1626, das in Wien 1892 aus der Auction Schütz verkauft wurde, kam zu Gerisch. Zu Willaerts vgl. die gebräuchlichen Nachschlagebücher und „Oud Holland" XIII, 192.

Bei unserem Bilde ist die Frage gerechtfertigt, ob es vom älteren A. Willaerts (er hiess Adam und hat das Antwerpener Seestück in Holland eingebürgert) oder vom jüngeren (er hiess Abraham und ist schon in Holland geboren) gemalt ist. Die Jahreszahl passt zu Beiden. Denn der jüngere A. Willaerts war schon 1624 Meister. Cornelis und Isaak Willaerts können nicht in Betracht kommen, da das „A" vollkommen sicher lesbar ist. Leider ist nach dem vorliegenden Materiale zwischen Abraham Willaerts und Adam keine sichere Unterscheidung zu machen. — In der Stallburg nachweisbar.

1007. Orazio Grevenbroeck: Seesturm. Kleines Breitbild; auf der Rückseite: Orazio Breverbroeck.[1]) — Zuerst bei Mechel.

1008. Willem Schubert von Ehrenberg: Inneres einer grossen Renaissancekirche. Signirt. — Nach Engerth schon in der Stallburg.

1009. Niederländer von 1721: Inneres einer Kirche. — Nach Engerth seit 1824 in der Galerie.

1010. Antoni Ghering: Das Innere der Jesuitenkirche zu Antwerpen. Signirt und datirt mit 1665 Besprochen in den „Gemalten Galerien", 2. Aufl. — Seit 1777 in Wien.

1011 und 1012. Hyacinthe de la Peigne: Zwei Pariser Ansichten. Signirt. Eine datirt mit 1743. Gute Bei-

[1]) Eine Vergleichung mit den Grevenbroecks im Museum zu Angers wäre erwünscht, kann aber einstweilen noch nicht ausgeführt werden. Von Grevenbroeck war ein grosser Meerhafen in der Galerie Sickingen (1819) zu Wien. Ein Seehafen angeblich mit der Datirung 1717 wird im Katalog der Haban'schen Galerie zu Eichstädt (als Nr. 27) verzeichnet (1835). „Stadtansichten" von Grevenbroeck finden sich im Versteigerungskatalog der Wiener Galerie B. von Haus (1838) genannt.

spiele für jene Formen der Sprungbildung, die bei schlechter Behandlung von Leinwandbildern entsteht. Vermuthlich auf der Reise nach Pressburg und wieder zurück stark angegriffen worden. — Seit Mechel in der Galerie aufgestellt.

1013 und 1015. Dem Gerard de Lairesse zugeschrieben: Zwei Gegenstücke mit Darstellungen aus dem Soldatenleben. — Zuerst bei Rosa nachzuweisen, damals als „unbekannt" geführt, später als Sebastian Bourdon, was eine gewisse Berechtigung hatte. Seit Engerth als Lairesse.

1014. Dem Gerard de Lairesse zugeschrieben: Cybele empfängt Neptun und Amphitrite. — Seit 1824 in der Galerie (nach Engerth).

1016. H. de Cort: Angeblich Schloss Temsch an der Schelde. Signirtes Bild von 1774. Ein feines Bildchen von demselben Meister in der Sammlung Lanckoronsky. Ueber die H. de Cort'schen Ansichten des Schlosses Chantilly in der Galerie des Duc d'Aumale, vgl. Gruyer: „La peinture au château de Chantilly" (1896). — Nach Engerth aus der Lothringischen Erbschaft.

1017. Othmar Elliger: Frau mit Pokal unter dem Bogenfenster. War signirt und datirt mit 1714. Zu Krafft's Zeiten war die Signatur noch vorhanden (vgl. Katalog, S. 278, Nr. 73), die seither glücklich wegrestaurirt ist. — Seit Mechel nachweisbar.

1018 bis 1025. Jan Peeter van Bredael der Jüngere: Bilder mit Darstellungen von Schlachten und Jagden. — Nr. 1018 erst im neuen Hofmuseum eingereiht, 1020 und 1024 schon von Engerth aus dem Vorrathe herangezogen, 1021 und 1022 (nach Engerth's Angabe) seit 1765 nachweisbar, 1019 und 1025 erst im Laufe des 19. Jahrhunderts eingereiht.

1026 und 1027. Einstweilen unbenannt: Zwei Landschaften mit Figuren. — Nach Engerth seit 1824 im Belvedere.

(Saal XIII, Van Dycksaal.) 1028. Van Dyck: Bildniss der Gräfin Amalie Solms, Prinzessin von Oranien. — Der Nachweis, dass dieses Bild aus der Galerie Leopold Wilhelm stammt, wurde von mir erbracht in dem Hefte: Gemalte Galerien, schon in der ersten Auflage. — 1029 bis 1052. Van Dyck: Bildnisse und mehrfigurige Bilder, eine Reihe von ungewöhnlichem malerischen Reiz und fabelhaftem Geldwerth. Die meisten sind in der Van Dyckliteratur wiederholt besprochen, besonders bei Guiffrey: Van Dijck, sa vie et son oeuvre. (Vgl. auch 1894, S. 65.) — Bezüglich der Herkunft scheint Engerth's Hinweis bei (neu) 1034 (E. 802), beim Bildnisse des Grafen H. Vanderburgh, auf die Galerie Karl's I. von England richtig zu sein. — Aus der Galerie Leopold Wilhelm stammen neben dem Porträt der Gräfin Amalie Solms auch noch Nr. 1030 (Studienkopf), 1035 (Venus bei Vulcan), 1043 (Samson und Dalila). — Die meisten sind schon in der Stallburg nachweisbar: 1029, 1032, 1037, 1038, 1041, 1042, 1045 bis 1048, 1050 bis 1052. — Zuerst bei Mechel finden sich 1033, 1044, 1049. — 1036, 1039, 1040 kamen unter Maria Theresia aus den Niederlanden; 1031 ist erst 1824 in der Galerie nachweisbar. — Das Moncadabildniss (Nr. 1046) ist signirt. Mit dem Namen und der Jahreszahl 1634 versehen ist das weibliche Bildniss Nr. 1052. — 1053. Bildniss. Durch O. Eisenmann (im Kasseler Galeriekatalog) als Bildniss des Malers Jan Wildens erkannt.

1054. In der Art des Van Dyck: Bildniss Königs Karl I. von England. — Erst seit 1816 nachweisbar.

1055 und 1056. In der Art des G. Kneller: Zwei kleine Bildnisse. — Nach Engerth 1773 in der Schatzkammer.

1057. Richtung des Van Dyck: Bildniss eines jungen Mannes. — Nach Engerth's Angabe 1807 vom Maler Langenhöffel gekauft, eine Angabe, die mir höchst unsicher erscheint. Engerth verweist auf keinen bestimmten Act und nennt (Band III, S. 303) keine bestimmten Bilder, wo vom Anbot des Malers Langenhöffel die Rede ist.

1058. Copie nach Rubens oder Van Dyck: Der heilige Martin. Das Original, dem Rubens zugeschrieben, in Windsor, wenn nicht etwa das Van Dyck'sche Bild in Saventhem bei Brüssel als Vorlage gedient hat.[1]) — Aus Galerie Leopold Wilhelm, später in Prag.

1059. Nach Van Dyck: Caritas. — Aus Galerie Leopold Wilhelm, deren Inventar darauf hinweist, dass die vorliegende Copie von einer der Schwestern des Prinzen Rupprecht von der Pfalz „nach des Van Dyck Original" gemalt sei.

1060. Dem Adriaen Hanneman zugeschrieben: Bildniss Van Dyck's. — Nach Engerth schon in der Stallburg nachweisbar.

1061. Dem Frans Wouters zugeschrieben: Der Triumph der Zeit. — Angeblich aus der Galerie Leopold Wilhelm. Erst im neuen Hofmuseum aufgestellt.[2])

1062. Joost van Egmont: Bildniss des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Vgl. v. d. Branden, S. 768. — Aus der Galerie des genannten Erzherzogs.

---

[1]) Die meisten Mittheilungen über das Van Dyck'sche Martinsbild finden sich in Guiffrey's Monographie. Vgl. auch 1894, S. 65. — Die Wiener Copie, besprochen von Woltmann in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission 1877, S. 41.

[2]) Zu Wouters, siehe die Mittheilungen bei Nr. 1064 und 1076.

1063. Dem Cornelis Schut zugeschrieben: Hero und Leander. — Nach Engerth zuerst in der Stallburg.

1064. Vermuthlich „N. Woutiers". Im Führer dem Cornelis Schut zugeschrieben: Bacchischer Zug. — Offenbar identisch mit Inventar Leopold Wilhelm Nr. 365 „Ein grosses Stuckh von Oehlfarb auff Leinwath, warin des Bacchi Triumph Original von N. Woutiers".[1]) Dann 1737 in Prag (Inventar Nr. 496) als „Cornelio Vaudrier" (Jahrbuch X).

1065. G. Kneller: Bildniss des Erzbischofs und Kurfürsten von Mainz, Johann Philipp von Schönborn. Vgl. oben S. 297. — 1808 vom Grafen Franz Lodron gekauft.

1066. Jan Thomas: Ein Bacchanale. Ueber den Künstler vgl. die Einleitung S. 207. Beizufügen ist, dass ich seither in der Sammlung Schröfl in Wien einen bisher unbeachtet gebliebenen Jan Thomas kennen gelernt habe. — Aus Galerie Leopold Wilhelm.

1067. Th. v. Thulden: Rückkehr des Friedens. Riesiges allegorisches Gemälde aus dem Jahre 1655. Von den Schicksalen dieses Bildes im Jahre 1809 war schon die Rede. Abbildung im Jahrbuch I. — Aus Galerie Leopold Wilhelm.

1068. Peeter v. Lint: Heilung des Gichtbrüchigen. Signirt. Frühe Arbeit des Künstlers. Vgl. Chronique des arts vom 19. April 1890. — Aus Galerie Leopold Wilhelm.

---

[1]) Die Angelegenheit der Maler und Malerinnen namens Woutiers (was leicht mit Wouters zu verwechseln) ist heute nicht allzu klar. In einer alten Notiz finde ich bezüglich einer Micheline Woutiers hingewiesen auf den Messager des sciences historiques de Gand 1884, S. 486 ff. Diese Malerin oder eine davon verschiedene Magdalena Woutiers ist in der Wiener Galerie durch zwei Bilder vertreten. Dem N. Woutiers bin ich noch nicht weiter nachgegangen.

1069. Dem J. Er. Quellinus zugeschrieben: Marter des heiligen Andreas. — 1808 vom Grafen Franz Lodron als Diepenbeek gekauft. (Siehe oben S. 296.)

1070 bis 1072. Frans Leux: 1070. Bildniss des Cardinal-Infanten Ferdinand. Hochovales Bild, sehr schwache Leistung. — Vielleicht aus Galerie Leopold Wilhelm (Nr. 639). 1071. Damenbildniss. — Nach Engerth seit 1824 in der Galerie. 1072. Allegorie der Vergänglichkeit. Eine stilkritische Beurtheilung dieses Bildes wird vorbehalten. — Schon in der Stallburg nachweisbar (nach Engerth).

1073. Jan van Boeckhorst: Herse geht zum Tempel der Minerva. Treffliches, durch das Inventar Leopold Wilhelm beglaubigtes Bild. (Inventar Nr. 135.)

1074. Dem Boeckhorst zugeschrieben: Schlafende Nymphen in einer Landschaft. Wohl dieselbe Hand, von der ein grosses Ganymedbild beim Fürsten Schwarzenberg in Wien sich befindet und von der ein kleines Ganymedbild in einer L. Fischhof'schen Versteigerung von 1898 gewesen ist. (Hierzu meinen Kunstbericht in Jacques Jäger's und Bohrmann's „Wiener Almanach" für 1899.)

1075. Justus Suttermans: Bildniss der Erzherzogin Claudia. — Vermuthlich aus Innsbruck oder Ambras. Sicher nachzuweisen erst bei Rosa.

1076. Frans Wouters: Landschaft mit der Jagd der Diana. Kunstgeschichtlich wichtiges Bild. Signirt und datirt mit 1636. Vgl. 1894. S. 66, wo auf ein signirtes Werk des Frans Wouters in Kremsier hingewiesen und Literatur beigebracht wird. V. d. Branden, der über den Lebensgang des Malers gute Auskunft gibt, ist bei der Zusammenstellung des Malerwerkes unglücklich, indem er mehrere verschiedene Maler zusammenwirft — Für die erste Neuaufstellung im

Hofmuseum aus dem Vorrathe geholt. Nach Engerth's unbegründeter Vermuthung aus Ambras. Vielmehr dürfte dieses Bild lange Zeit in Prag gewesen sein. Das Prager Inventar von 1718 kennt es als Nr. 311, womit freilich die Wanderungen des Werkes noch nicht aufgeklärt sind.

1077. Joost van Egmont: Bildniss Philipp's IV. von Spanien. Vgl. Van den Branden, S. 768. — Nach Engerth in der Stallburg nachweisbar.

1078. Copie nach Rubens: Daniel in der Löwengrube. Ueber das Original von Rubens in der Hammiltongallery, das 1882 verkauft, 1885 wieder zurückgekauft wurde, vgl. Rooses (I, 8, 163 f. und Tafel 40, III, 126, IV, 352 f., V, 148, 226, 314), wo auch die Studienblätter zum Rubens'schen Bilde genannt werden und das Wiener Bild ganz richtig als Copie erkannt ist. Siehe auch Redford: Art Sales I, S. 12 und Eudel-Bucher: Le truquage, S. 74. Eine Skizze zu dem Bilde, die ich vor vielen Jahren bei Lürmann in Bremen gesehen habe, schien mir damals echt zu sein. Neuerlich habe ich diesen Fall nicht überprüft.[1]) Die Zuweisung der Wiener Copie an Frans Sneyders kann nur als Zerstreutheit betrachtet werden. — 1663 aus Innsbruck nach Ambras gebracht, siehe oben, S. 276, später bei Mechel wieder nachweisbar.

1079. Richtung des Frans Sneyders: Hund und Katze. — Erst fürs neue Hofmuseum aus dem Vorrathe geholt. Fehlt bei Engerth.

---

[1]) Für das Rubens'sche Original kommt fast die ganze Literatur über die Galerie Karl's I. von England in Betracht, da es aus jener Sammlung herkommt. — 1721 war bei Marchese Scotti in Piacenza „una Tavola di tre palmi per traverso e due d' alto, con Daniele tra leoni, dipinta dal Rubens", vgl. Campori: Raccolta di cataloghi inediti, S. 517.

1080. Frans Snyders: Eber, von Hunden gejagd. — Nach Engerth 1737 in Prag.

1081. Frans Snyders: Das Paradies. Als Hauptsache sind die Thiere behandelt. — Seit Mechel nachweisbar.

1082. Frans Snyders und Corn. de Vos: Grosser Fischmarkt. — Aus Galerie Leopold Wilhelm, deren Inventar die obigen Malernamen andeutet.

1083. Schule des Rubens, vom Meister jedenfalls zum Theile übergangen: Christus auf dem Fischmarkt. — Aus Galerie Buckingham, in welche es fast sicher unmittelbar aus dem Atelier des Rubens übergegangen ist. Später war es vermuthlich im Besitze des Erzherzogs Leopold Wilhelm, der es nach Prag geleitet haben dürfte. Vollkommen sicher nachweisbar in der Stallburg. Engerth verweist auf die kleine Copie in Storffer's Miniaturenwerk. Die übrigen Herkunftangaben von mir beigebracht. Vgl. oben S. 138.

1084. Frans Snyders: Fuchshetze. — Seit 1781 nachweisbar.

1085. Frans Snyders: Hochwildjagd. — Seit 1781 nachweisbar.

1086. Er. Quellinus: Krönung Karl's V. zum Kaiser. Riesige Leinwand. — In der Stallburg nachweisbar. Nach dem Gegenstande der Darstellung und den Beziehungen des Malers zum Kaiserhause zu schliessen, wohl für Erzherzog Leopold Wilhelm gemalt.

1087. Jac Jordaens: Der Bohnenkönig. Berühmtes Bild. Vgl. M. Rooses: „Jacques Jordaens et ses oeuvres" (extrait de la Chronique des beaux arts), Antwerpen, Jos. Maes, S. 30, und die Nachschlagebücher für Geschichte der flandrischen Malerei. — Aus der Galerie Leopold Wilhelm.

1088. Justus Suttermans: Bildniss der jugendlichen Erzherzogin Claudia. — Meines Wissens aus der Ambrasersammlung. Fehlt bei Engerth; erst für die zweite Aufstellung im neuen Hofmuseum hervorgesucht.

1089. Gaspar de Crayer: Beweinung des todten Heilands. Beglaubigtes Bild. — Aus Galerie Leopold Wilhelm, deren Inventar (Nr. 130) den Malernamen nennt.

1090. Jillis Backereel: Hero bei der Leiche Leander's. Beglaubigtes Werk, dessen Stil vollkommen zu dem der beglaubigten Backereels in der Brüsseler Galerie passt. — Aus Galerie Leopold Wilhelm (Nr. 122), wo es als „Giellis Bacarel" beschrieben ist.

1091 und 1092. Magdalena Woutiers: Zwei Halbfiguren, St. Joachim und St. Josef. Beide aus Galerie Leopold Wilhelm, deren Inventar die Malerin nennt. (Vgl. Nr. 1076.)

1093 und 1094. Dem G. Kneller verwandt: Zwei kleine Damenbildnisse. Die jetzige Zuschreibung an Sir Pieter Lely ist nicht ohne jede Stütze, doch würde ich mehr zur Benennung Kneller neigen. — Wie es scheint, schon 1773 in der Schatzkammer, und zwar als Kneller (vgl. oben, S. 207). Vollkommen sicher nachweisbar bei Mechel.

(Saal XII, Saal des Jan van den Hoeck und der Teniers.)

1095 und 1096. J. A. van der Baren: Zwei Bilder mit Blumen und Früchten. — Vermuthlich schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in kaiserlichem Besitze. Nach Engerth in der Stallburg nachweisbar.

1097. Van der Vinnen: Leiermann. — Aus Galerie Leopold Wilhelm, deren Inventar den Malernamen anführt (Nr. 100) „von der Vinnen, Mahler von Brüssel.[1])

[1]) Ich bin der Frage, ob dieser „Von der Vinnen" identisch ist mit Vincent Laurensz van der Vinne, noch nicht mit Beharrlichkeit

1098. Adriaen van Utrecht: Fruchtgehänge. Signirtes Werk aus 1644. — Nach Engerth aus Prag stammend. Fürs neue Hofmuseum zur Aufstellung ausgewählt.

1099. Peeter Tyssens: Bildniss des Erzherzogs Leopold Wilhelm, Kniestück. Beglaubigt. — Aus der Sammlung des Erzherzogs. Fast sicher Nr. 283 des Inventars von 1659.

1100. Jacob van Oost, der Vater: Geburt Christi. — Nach Engerth 1785 aus den Niederlanden.

1101. Dem Gerard Seghers zugeschrieben: Diana im Walde. Hat gewisse Züge von Jan de Duyts. Zu Seghers siehe die Note bei Nr. 1105. — Stammt nach Angabe des neuen Führers aus der Prager Burg. Erst im neuen Hofmuseum eingereiht.

1102. Gerard Seghers: Maria mit den zwei heiligen Kindern in einer Landschaft. — Im Inventar Leopold Wilhelm als David Seghers (Nr. 150), was man wohl auf unseren Gerard Seghers beziehen darf.

1103. Frans Ykens: Blumenstrauss. — In Prag 1718 nachweisbar.

1104. Dem Gerard Seghers zugeschrieben: Silen's Triumphzug. Dem Jan Boekhorst verwandt. — Engerth versucht es, die Herkunft aus der Galerie Albani wahrscheinlich zu machen.

1105 und 1106. Dem G. Seghers zugeschrieben: Zwei waldige Landschaften 1105 mit Hagar und Ismael 1106 mit Maria und den heiligen Antonius und Josef. —

---

nachgegangen, neige aber zur Ansicht, dass man es mit einem sonst unbekannten talentvollen Brüsseler Malerdilettanten zu thun hat. Bei Engerth Nr. 1366 als Vincent Laurensz v. d. Vinne, im neuesten Führer als niederländisch aus der ersten Hälfte des XVI.!! Jahrhunderts, was doch nur Druckfehler sein kann.

Beide aus Galerie Leopold Wilhelm. Im Inventar von 1659 so gut charakterisirt, dass eine Verwechslung nicht anzunehmen ist. Einigermassen verwirrend ist der Hinweis des Inventars auf Frans Wouters als Maler dieser Bilder. Frans Wouters malte eine ganz andere Hand, weshalb schon Engerth einen Irrthum des Inventares annahm. Damit ist aber die beglaubigende Kraft der Angaben jener alten Urkunde überhaupt etwas in Frage gestellt [1])

1107 und 1109. J. A. van der Baren: Statuennischen von Blumen umgeben. — Aus Galerie Leopold Wilhelm.

1108. Jan Philipps van Thielen: Blumen. 1894 besprochen, S. 75. Signirtes Stück aus 1648. Der Beiname „Rigoults" ist, was selten vorkommt, der Genitiv des Mutternamens, der als Abstammungszeichen dem übrigen Namen beigefügt ist. — Nach Engerth in der Stallburg nachweisbar.

1110 bis 1117 und 1120, 1121. Jan van den Hoeck: Grosse Bilder und kleinere Farbenentwürfe für Wandteppiche, darstellend die Jahreszeiten, Tag und Nacht und eine Allegorie der Zeit. Vgl. Jahrbuch. I. — Vermuthlich alle, einige nachweisbar, aus der Galerie Leopold Wilhelm. Inventar Nr. 786. sechs grosse Bilder, „alle inuentirt von Johann von Hoeckh vnnd von vnderschiedlichen Mahlern ausgemacht, nemblichen von Thyssens, Willeports, von Vytrecht, jungen Breugel etc."

---

[1]) Zu den beglaubigten Bildern des G. Seghers (auch Zeghers), die in den Handbüchern (auch bei J. A. Wouters: peinture flamande, S. 263) angeführt werden und die zur Vergleichung dienen können, füge ich auch noch ein Selbstbildniss des Künstlers, das ich vor langen Jahren im Lobkowitz'schen Schloss Raudnitz gesehen habe. Es ist ein lebensgrosses Brustbild mit der Signatur: „Seghers Ge se ipse pinxit."

1118. Jan v. d. Hoeck: Erzherzog Leopold Wilhelm, betend. — Aus dem Besitze des genannten Erzherzogs.

1119. J. v. d. Hoeck und Paul de Vos: Amor triumphirt über die Künste. Für die Gemäldekunde sind nicht uninteressant die Palette rechts unten und die spitzigen Pinsel. — Aus Galerie Leopold Wilhelm. Inventar Nr. 133 als „Original von Paul des Vos vnd der Cupido von Joh. v. Hoeckh".

1122 und 1123. Peeter Tyssens: Grosse Bilder mit Allegorien auf Tag und Nacht. E. 1322 f. — Aus Galerie Leopold Wilhelm.

1124 bis 1126. Gaspar de Crayer: 1124. Die heilige Theresia empfängt von Maria eine Halskette. 1125. Verkündigung an Maria. 1126. Mutter Gottes, von Heiligen umgeben. — Alle drei 1786 aus den Niederlanden.

1127 bis 1129. David Ryckaert III.: 1127. Grosse Kermis; signirt. — Aus Galerie Leopold Wilhelm. 1128. Die Hexe — seit Mechel nachweisbar. 1129. Die Küche — für die Neuaufstellung im Hofmuseum durch Engerth dem Vorrathe entnommen.

1130. Dem G. Seghers zugeschrieben: Anbetung des Christkindes. — Zuerst bei Rosa nachweisbar.

1131. D. Ryckaert III.: Gelehrter in seinem Studirzimmer. — Aus Galerie Leopold Wilhelm.

1132. P. Gyselaer: Jupiter und Mercur bei Philemon und Baucis. Galt früher als „Gyselder". Auf die Lesung des Namens haben Bredius und meine Wenigkeit aufmerksam gemacht. Vgl. Grazer Tagespost vom 8. October 1895 und Kunstchronik, Neue Folge, VII, Sp. 71. — Zuerst bei Rosa nachzuweisen.

1133. D. Ryckaert III.: Plünderung in einem Dorfe. Signirtes Werk aus 1649. Gegenstück zu 1127. — Aus Galerie Leopold Wilhelm.

1134. Dem Daniel Seghers zugeschrieben: Blumen. In der Stallburg nachweisbar. Vermuthlich durch den Erzherzog Leopold Wilhelm nach Wien gekommen.

1135. Adriaen Brouwer: Der Bauer auf dem Fasse.[1]) 1871 aus dem Nachlasse des Directors Erasmus Engerth angekauft, was oben auf S. 325 nachzutragen wäre.

1136. P. v. Thielen: Nelken. — Von Engerth fürs neue Museum hervorgeholt.

1137 bis 1144. David Teniers der Aeltere: Landschaften, zum Theile mit mythologischen Figuren. Nr. 1137 bis 1140 sind 1638 gemalt, also späte Werke des Meisters, an denen wohl der Sohn David manchen Antheil hat. Diese vier Nummern vermuthlich 1651 aus Brüssel nach Wien gebracht Nr. 1141 bis 1144 stammen aus der Schatzkammer, wo sie nach Engerth 1773 nachweisbar sind.

1145. Daniel Seghers: Blumen. — Aus Galerie Leopold Wilhelm.

1146. Joost van Craesbeek: Bauernwirthschaft. Monogrammirt. Das Monogramm ist auch im neuen Führer wieder falsch nachgebildet, obwohl diese Angelegenheit 1894 (S. 73) besprochen worden. - Ankauf von 1869, was oben S. 325 nachzutragen wäre.

1147. J. v. Craesbeek: Soldaten und Weiber bei verfallenem Mauerwerk. Monogrammirt, wenn auch nicht mehr allzu deutlich. — Aus Galerie Leopold Wilhelm.[2])

---

[1]) Eine Vergleichung dieses Bildes mit Nr. 853 E. der Berliner Galerie wäre erwünscht.

[2]) Zu J. v. Craesbeek vgl. die Angaben in den Kleinen Galeriestudien, überdies die Brüsseler Versteigerungen seit 1773. — Nr. 1146 ist neuestens im classischen Bilderschatz von Reber und Bayersdorfer nachgebildet worden.

1148 bis 1150 und 1152 bis 1165. Vom jüngeren David Teniers:[1]) Eine auserlesene Reihe, die meist von Bildern aus der Brüsseler Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm gebildet wird. Teniers war niemals in Wien, und was der Erzherzog von ihm gekauft hat, hat sich zweifellos alles kurz oder lang in Brüssel befunden. Die meisten Teniers scheinen 1651 nach Wien oder zu anderen Zeiten nach Prag gekommen zu sein.

1148. Bauernstube. Das Beiwerk sei von Cornelis Saftleven gemalt. — So nach Angabe des Inventars Leopold Wilhelm (Nr. 725).

1149. Die Wurstmacherin. — Vermuthlich 1651 aus Brüssel nach Wien gekommen.

1150 Der Ziegenstall. — Der Hinweis bei Engerth auf Inventar Leopold Wilhelm Nr. 155 beruht auf einem Irrthum. Trotzdem ist die Herkunft aus der erzherzoglichen Galerie wahrscheinlich.

1151. Wirthin und Soldat Kaum von Teniers F. 1307, 1786 aus der Galerie Nostitz als „Deniers".

1152. Teniers: Bauernjungen mit einem Hunde. E. 1300. Als „Aportez" gestochen für Görling's „Belvedere", eine schwache Copie danach war vor mehreren Jahren im fürstlich Schwarzenberg'schen Stadtpalais in Wien. Fast sicher identisch mit Inventar Leopold Wilhelm Nr. 290.

1153. Der Alte und die Magd. — Herkunft unklar. Sicherer Nachweis erst von 1824 an. Vielleicht über Prag nach Wien gelangt.

---

[1]) Auf eine Nennung der weitläufigen Literatur über diesen Künstler muss hier verzichtet werden, obwohl die Wiener Hauptbilder darin oft erwähnt sind.

1154. Winterlandschaft. — Nach Engerth (1306) 1651 aus Brüssel gekommen. — War in der Stallburg aufgestellt.

1155. Abraham's Dankopfer. Signirt und datirt mit 1653. Ueber eine Copie danach in Kremsier vgl. Lützow's Kunstchronik XXIV, Sp. 324. — Mit Sicherheit im Inventar Leopold Wilhelm von 1659 nachzuweisen.

1156. Tanzende Bauern. E. 1299. — Nach Engerth 1651 nach Wien gekommen.

1157. Räuber plündern ein Dorf. Signirtes Bild aus dem Jahre 1648 (Nachhall des dreissigjährigen Krieges) — Bestimmt aus Galerie Leopold Wilhelm.

1158. Das Vogelschiessen in Brüssel. Der Erzherzog war Jagdfreund, was schon im Status Regiminis Sanctae Caesareae Majestatis Ferdinandi (gedruckt 1637) erwähnt wird. Wichtiges Werk des Teniers von 1652, oben schon erwähnt S. 173. — Inventar Leopold Wilhelm Nr. 356.

1159. Bauern beim Bogenschiessen. — Nach Engerth 1651 aus Brüssel gekommen, war später in Pressburg, von wo es 1781 wieder nach Wien gelangte, und zwar ins Belvedere.

1160. Bauernhochzeit. Signirtes Bild von 1648. — Inventar Leopold Wilhelm.

1161. Darstellung mit Gemälden aus der Galerie des Erzherzogs Leopold Wihelm in Brüssel. Dass kein bestimmter Saal dargestellt ist, wurde längst besprochen. Die Anordnung der Bilder ist eine ideale, sonst könnte nicht fast jedes Bild nach einem anderen Massstabe verkleinert sein. Die ganze Zusammenstellung ist wichtig für die Galeriegeschichte und bietet Interesse in Bezug auf die Lebensweise des Erzherzogs. Diese war höchst regelmässig (nach Angaben

glaubwürdiger Quellen), ruhig und pflichtgetreu.[1]) Man wird nicht fehlgehen in der Annahme, dass auf das Anhören der Messe des Morgens die Erledigung der Staatsangelegenheiten folgte und dass sich dann der Erzherzog ziemlich regelmässig in seine Galeriesäle begab. Ein solcher Besuch ist auf dem Bilde dargestellt. Teniers, dem die Galerie anvertraut war, führt dem Erzherzog Bilder vor, die zum Kauf angeboten wurden. Eine kleine Störung wird durch die Hunde verursacht, durch „Schüczel" und noch einen namenlosen, die sich vorne um einen Stock zu raufen scheinen. Vermuthlich folgte auf den Galeriebesuch eine Ausfahrt oder ein Spaziergang, zu dem sich der Erzherzog mit Blumen zu schmücken pflegte. Denn es wartet (links, im Bilde) einer der Kämmerer mit Blumen in der Hand, die augenscheinlich für den Erzherzog bestimmt sind.

Die galeriegeschichtliche Bedeutung des Bildes liegt darin, dass man in getreuer Nachbildung eine grosse Anzahl von Gemälden vor sich ausgebreitet sieht, die beim Erzherzog in Brüssel bewahrt wurden. Was davon noch heute in der Wiener Galerie aufgestellt ist, kennen die Habitués des Hofmuseums sehr genau. Auch der grosse Veronese rechts vorn, der jetzt in Florenz hängt, dürfte den meisten wohl bekannt sein. Den Schicksalen der Bilder, die seither aus kaiserlichem

---

[1]) Vgl. oben, S. 120 und besonders N. Avancinus a. a. O. Das Wiener Ceremoniell des Erzherzogs von 1637 hat sich im geheimen Haus-Hof- und Staatsarchiv in Wien erhalten. Es war streng abgezirkelt. Des Morgens hatte der jüngste Kammerdiener die Pantoffeln zu reichen. Der Oberstkämmerer hatte die Obliegenheit, den Erzherzog zu wecken. Alles war genau bestimmt fürs Ankleiden, für die Tafel u. s. w. „Schriften, Bücher und andere Sachen" durften nicht berührt werden. Unter die anderen Sachen gehörten wohl auch die Gemälde, von denen leider in dem Ceremoniell nicht ausdrücklich die Rede ist.

Besitze fortgekommen sind, hat die Geschichte der kaiserlichen Galerie schon ihre Aufmerksamkeit geschenkt. Schiavone's Beweinung des heiligen Leichnams, nach Dresden ausgewandert, ist oben abgebildet worden. Anderes findet sich in den „gemalten Galerien"[1]) besprochen. Das Actaeonbild des Tizian dürfte sich heute noch, wie vor wenigen Jahren, im Besitze des Earl Brownlow in England befinden (vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft, XVIII, S. 214).

Engerth bemerkt richtig, dass sich 1737 in der Prager Burg ein ähnliches Bild mit der Darstellung einer Galerie befunden hat, und dass dieses von dem Bilde der heutigen Wiener Galerie verschieden sein muss, da das Wiener Bild 1737 schon in Wien war. Ich vermuthe, dass das Prager

---

[1]) Zweite Auflage, S. 14 ff. Siehe auch kleine Galeriestudien, 1894, S. 70 ff. Zum Tizian'schen Actaeonbilde, rechts oben zur Hälfte dargestellt, wäre nach neuen Mittheilungen etwa zu bemerken, dass es möglicherweise (aber kaum wahrscheinlich) identisch ist mit einem Actaeonbilde des Tizian, das sich 1622 beim Gemäldefreund Pirachot (auch Perrichot) in Paris befand, und das dem Rubens als Geschenk zugedacht war. Wie es scheint, ist es aber ein Bild der Diana mit ihren Nymphen gewesen, das in seiner Beschreibung nicht zu dem Bilde der Galerie Leopold Wilhelm passt. Ueber die Angelegenheit aus dem Jahre 1622 vgl. M. Rooses und Feu Ruelens „Correspondence de Rubens", II (1898), S. 375 ff. Die Beschreibung des Bildes mit Actaeon und Diana, das bei Buckingham war (Fairfax Nr. 13) entspricht nicht dem Gemälde bei Leopold Wilhelm. Man müsste sich über diese Incongruenz hinwegsetzen, wollte man eine Beziehung des Pirachotbildes zur Galerie Leopold Wilhelm annehmen. — Während der Correctur erhalte ich Kenntniss von dem neuen Werke Conrad Buchwald's „Adriaen de Vries". Darin wird nachgewiesen, dass der Fuss des Tisches, welcher auf mehreren der „Gemalten Galerien" des Teniers vorkommt, vom Bildhauer Adriaen de Vries (Fries) gefertigt war. Dies als neuen Beitrag zum Verständniss des Bildes vor uns.

Bild übel zugerichtet war und 1782 ins Schönfeld'sche Museum übergegangen ist. Wenigstens finde ich im „Catalogus of the celebrated collection .... Known as the Vienna Museum", d. i. im Versteigerungskatalog der Schönfeld'schen Sammlung von 1860 unter den wenigen Bildern auch die Innenansicht einer Galerie („Interior of a picture gallery") verzeichnet.[1])

1162. (Teniers.) Eine Kermis. Grosses Breitbild. — Nach Engerth aus der Brüsseler Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm.

1163. Der Kuhstall. — Aus Galerie Leopold Wilhelm, Inventar Nr. 152.

1164. Der Zeitungsleser. In der Benennung: Teniers nicht unbedingt zuverlässig. Von W. French gestochen für Görling's „Belvedere". — 1792 von Burtin gekauft.

1165. Wirthshausscene. E. 1301. — Nach Engerth 1651 aus Brüssel nach Wien gesendet.

(Saal XI, bunte Gesellschaft.) 1166. Alexander Adrieanssen: Todte Vögel von einer Katze belauert. Vgl. Al. Primisser: die Ambrasersammlung (1819, S. 165, Nr. 180) und oben, S. 289. Ein dem unseren verwandtes Bild in der Antwerpener Galerie. (Hierzu den Katalog der Antwerpener Galerie, V. d. Branden, S. 657. Jul. Meyer's Künstlerlexikon.) Andere Stillleben von demselben Künstler werden uns noch mehrmals begegnen. — Aus der Ambrasersammlung. Fehlt bei Engerth. Erst im neuen Hofmuseum zur Galerie gekommen.

1167. Jacques d'Arthois: Landschaft. Bergige Gegend — 1786 aus den Niederlanden.

---

[1]) Auch im Prager Inventar von 1718 gibt es ein Galeriebild von Teniers. Es lässt sich kaum mit Sicherheit angeben, welches Exemplar damals inventarisirt wurde.

1168 und 1169. Jacques d'Arthois: Zwei grosse Waldlandschaften. Eine signirt. — 1776 aus dem Jesuitencollegium in Brügge. Gehören zu den Bildern, die Woermann Kirchenlandschaften nennt.

1170. Ph. de Champaigne: Abel's Tod. Signirtes Bild aus dem Jahre 1656. In der Czernin-Galerie dieselbe Darstellung, sei es die Skizze zu dem Bilde, sei es eine alte kleine Copie. — Aus dem Besitze Leopold Wilhelm's. Inventar Nr. 137. „Original von Philipp de Champagne, gemahlt anno 1656".

1171 bis 1174. Jan Fyt: Vier Stillleben verschiedener Art, drei davon signirt.[1]) — Nr. 1171 zuerst bei Mechel, Nr. 1172 aus Galerie Leopold Wilhelm, Nr. 1173 (nach Engerth) 1723 aus Prag nach Wien gebracht, 1174 in der Stallburg nachweisbar.

1175 und 1176. Dem Cornelis Huysmans zugeschrieben. Grosse und kleine Landschaft. Die grosse erst durch Engerth hervorgesucht und getauft, die kleine bei Mechel schon nachweisbar.

1177. Dem David de Koning zugeschrieben: Todte Enten. Bennenung ganz unsicher. — Zum erstenmale bei Mechel.

1178 und 1179. Renier Megan (auch Meganck) (II.): Zwei Waldlandschaften. Die Bemerkung des Führers, dass Megan sonst ganz unbekannt sei, überrascht ein wenig, da doch seine Bilder nicht unauffindbar und gelegentlich in der Literatur erwähnt sind. Gerade in Wien finden sich gesicherte Arbeiten von R. Megan, z. B. unter den Resten der Grand-

---

[1]) Zur älteren Literatur über J. Fyt kam in jüngster Zeit hinzu Gazette des beaux-arts 1898, II, S. 32 ff. Fyt ist am 19. August 1609 zu Antwerpen getauft.

jean'schen Galerie auf der Hohen Warte (Café Walch) und in der Galerie Harrach. Zwei durch alte Inventarsangaben und Ueberlieferung beglaubigte Landschaften aus Jäger'schem Besitze waren bis etwa 1893 in der Wiener Sammlung Lahousen. Auch anderwärts sind R. Megan'sche Landschaften zu finden, so z. B. durch alte Inventarsangaben beglaubigte Landschaften in Kremsier. In der Sammlung Lanfranconi zu Pressburg war bis vor einigen Jahren eine signirte Landschaft mit der unvollständigen Datirung: 16 . .; der Katalog der Auction Schönlank kennt den Namen; es gibt signirte Radirungen von R. Megan, und wohl manches andere wäre noch beizubringen.[1])

1180 und 1181. Niclaes van Gelder: Zwei Bilder mit todtem Geflügel. 1180 signirt. — In der Stallburg nachweisbar.

---

[1]) Vgl. Monatsblatt des Wiener Alterthumsvereines, September 1891, Kleine Galeriestudien I, S. 289. Die Lexika von Füssli und Nagler kennen wenigstens den Namen Megan, auch wenn ihre Mittheilungen sonst nicht sehr werthvoll sind. In Nagler's Monogrammisten II, S. 1017 f., Nr. 2899, zusammengeworfen mit Eismann. Irre ich nicht, so hat H. Hymans die verschiedenen Künstler namens Megan für die belgische Biographie nationale bearbeitet. Hymans hat in der Brüsseler Malergilde zwei Maler Renier Megan aufgefunden. Der eine war 1618 Schüler des Godefried Reegaerts, der andere kommt 1656 als Schüler des Leo v. Heil vor. Dieser zweite ist der Sohn Antoni Megan's und der Magdalena van Grimberghen und wurde in der Kirche Notre Dame de la Chapelle am 14. September 1637 getauft. (Briefliche Mittheilung von H. Hymans.) Die Liggeren der Antwerpener Gilde kennen (II, 325, 332) einen Jan Meganck, der um 1661 als Maler vorkommt. — In alten Inventaren und Kalogen ist der Name Megan nicht ganz selten, so kennt das Inventar von 1691 der Bilder in Olmütz und Kremsier Landschaften von „Reinhart Megan" und wieder „Megamische Landtschafften". Im ältesten Inventar der Wiener Galerie Jäger ist Nr. 170 von Megan. Die Galerie Birkenstock besass bis 1811/12 eine Waldandschaft von „Megan" Nr. 385.

1182 und 1183. Abraham Teniers: Zwei Affenbildchen. Für die Benennung Ferdinand van Kessel bei Engerth und im Führer wüsste ich keine zwingenden Gründe beizubringen, wogegen derlei Affenbilder bei Abraham Teniers in demselben Stile vorkommen. Ich erinnere hier nur an die signirten Kupferchen in der Galerie Harrach. Erwähnt 1894 (S. 72). Auf die Benennung Abraham Teniers würde auch das allgemeine Schlagwort „Teniers" im Schatzkammerinventar von 1773 hinleiten. — Nur bis 1773 zurück nachweisbar, vermuthlich aber aus Galerie Leopold Wilhelm.

1184 bis 1187. Jan van Kessel: Kleine Bilder zur Thierfabel. Erwähnt 1894 (S. 72).[1])

1188 bis 1208. Werke der Hammiltons; zum Theile signirt oder datirt. Nr. 1199 ist oben im Abschnitte über die Ambrasersammlung erwähnt, aus welcher dieses Bild herkommt. (Vgl. Primisser, S. 164.) Dasselbe gilt von Nr. 1203 *a*. Beide fehlen bei Engerth und sind erst in die Galerie des neuen Hofmuseums eingereiht worden. Die meisten dieser Bilder dürften bald nach ihrer Entstehung sofort in kaiserlichen Besitz gelangt sein.

1209. Jan Thomas: Dem Kaiser Leopold I. wird von seinen Ländern gehuldigt. Signirte grosse Leinwand von 1663. Oben erwähnt im Abschnitte über die Leopoldinische Zeit. — Gewiss seit seiner Vollendung in kaiserlichem Besitze. Eingereiht erst bei Gelegenheit der jüngsten Aufstellung.

---

[1]) Zu Jan Van Kessel neben den Handbüchern die Note 1894, S. 72. Heranzuziehen auch Augsburger Galerie Nr. 531, ein signirtes Bildchen aus dem Jahre 1653. Es ist ebenso gequält und trocken, doch gewissenhaft gemalt, wie die Bildchen in Wien. Ein Vogelconcert aus der Richtung des Jan van Kessel hat sich in der Wiener Sammlung Burger-Goll befunden.

1210. Vermuthlich Andrea Sacchi: Die sterbende Mutter, nach einer Stelle bei Plinius, auf die schon Mechel's Katalog hinweist. Das Bild galt als Ph. de Champaigne, bis Wickhoff im Jahrbuch (XIX) die begründete Vermuthung äusserte, dass hier ein Werk des Sacchi vorliege. — Aus Galerie Leopold Wilhelm Nr. 321. Dort als Original „von del Andrea".

1211. Thomas Willeborts: Elias wird vom Engel mit Speise und Trank versehen. — Aus Galerie Leopold Wilhelm, Inventar Nr. 134. (Der Erzherzog besass in Brüssel auch noch andere Werke von Willeborts, u. a. eines mit Venus und Amor, das nicht im Wiener Inventar von 1659 vorkommt. Teniers hat es auf jener gemalten Galerie copirt, die sich jetzt im Besitze des Herrn Baron Nathaniel von Rothschild befindet.)

1212. Willeborts und Fyt: Diana und ihre Hunde bei der Jagdbeute. Bezeichnet: „Ioannes Fyt 1650" (die o nicht ganz sicher). — Aus Galerie Leopold Wilhelm, Inventar Nr. 123.

1213. Victor Honoré Janssens: Venus und Adonis. 1894, S. 67. — Die Angabe des Führers, als stamme das Bild aus dem Besitze Leopold Wilhelm's, ist nicht stichhaltig. Mehr Berechtigung kommt der Engerth'schen Vermuthung zu, dass dieses Bild um 1719 in Ambras gewesen sei. 1805 wurde es für die Galerie ausgewählt, wobei die Verwechslung des Namens Jannssens mit Tyssens vorkam, die dann jahrzehntelang massgebend blieb. Die Vergleichung mit sicheren Arbeiten der beiden genannten Künstler führte mich auf die Benennung Janssens, die nun auch vom Führer angenommen ist. (Siehe oben, S. 268.)

1214. Maerten Joseph Geerarts: Nachahmung eines Basreliefs. — Angeblich vom Künstler selbst erworben.

1215 bis 1217. Jan Frans van Bloemen (genannt Orizonte): Drei Landschaften. — 1800 aus Italien.

1218. Pierre Joseph Verhagen: Der heilige Stephan empfängt die Gesandtschaft des Papstes. Signirtes Bild aus dem Jahre 1770. — Bald nach der Entstehung erworben. Siehe oben, S. 225)

1219 Jan van den Hoeck: Allegorie auf die Vergänglichkeit. Besprochen durch Woltmann in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission 1877, S. 42. — Aus Galerie Leopold Wilhelm, Inventar Nr. 119, als Original des J. v. d. Hoeck.

1220 und 1221. Dem Melchior d'Hondecoeter zugeschrieben: Zwei Bilder mit Geflügel. — Nr. 1220, E. 922 dürfte aus dem Tausche mit dem Schottenstifte stammen (in der Benennung sehr unsicher). Nr. 1221 (E. 921) ist nach Engerth zuerst mit Sicherheit 1809 nachweisbar.

1222. Jan Weenix (der Jüngere): Stillleben mit einem todten Hasen. Signirtes Bild von 1690. Fast sicher aus der lothringischen Erbschaft.

1223. Hermann van Lin: Reitergefecht. Signirtes Bild von 1664. — Der Hinweis Engerth's auf die Herkunft aus Ambras entbehrt jeder überzeugenden Begründung. Nachweisbar erst bei Rosa.

1224 bis 1228. Harmen Saftleven:[1]) Fünf Landschaften Alle monogrammirt oder signirt; eine, Nr. 1226, trägt Signatur und Datum 1665 auf der Rückseite. Am interessantesten sind die frühen Bilder von 1641 und 1645 (Nr. 1225 und 1228), denen noch ein verhältnissmässig alterthümlicher Stil zukommt.

---

[1]) Zur Saftlevenliteratur neuerlich C. Woermann's Handzeichnungen des Dresdener Cabinets, Mappe VII.

(Hierzu: Kleine Galeriestudien, Band I. — Zwei Bilder von H. Saftleven sind vor 1781 durch Tausch aus dem Schottenstifte in die Galerie gekommen. Man hat die Wahl zwischen 1224 und 1226 bis 1228, die alle bei Mechel vorkommen — Nr. 1225 dürfte aus der Reith'schen Galerie 1811 angekauft sein.

1229 und 1230. Jan Griffier: Zwei Rheinlandschaften. — Seit Mechel nachweisbar.

1231 Jan Weenix der Aeltere: Seehafen. Links ein breiter Streifen neuer Malerei. Reste einer alten Signatur im ursprünglichen Bilde. — Seit Mechel nachweisbar.

1232 und 1233. Jan Joseph Horemans der Aeltere: Schusterwerkstätte und Dorfschule. Signirte Bilder von 1712. — Beide zwischen 1772 und 1781 durch Tausch aus dem Schottenstifte. (Siehe oben.)

1234. Dem Jan Miel zugeschrieben: Hafenplatz. Erwähnt bei E. Fétis, „Les artistes belges à l'étranger" I (1857), S. 333. — Seit Mechel nachweisbar.

1235 und 1236. M. v Uytenbroeck: Landschaft mit Nymphen und eine andere mit tanzenden Hirten. Deutliche Reste von Signaturen. Skizzenhafte Bilder.[1]) — Aus der Schatzkammer. Dort nachweisbar 1773.

1237. Guilliam de Heusch: Italienische Landschaft in abendlicher Beleuchtung. Signirt. — Der Nachweis für die Herkunft aus der Galerie Leopold Wilhelm wurde von mir zuerst beigebracht 1894, S. 86. Siehe auch Prodromus, Tafel 14, links.

[1]) Sichere Arbeiten des Uytenbroeck sind nicht selten. Unter irriger Benennung fand ich vor Jahren ein Bildchen in der Galerie Corsini in Florenz, das ich als Nr. 300 notirte, ein anderes verkanntes befindet sich in der Galerie Aremberg zu Brüssel. Auch in der Galerie Benedeck zu Graz hatte ein Uytenbroeck eine falsche Benennung (jetzt gehört das Bildchen der steiermärkischen Landesgalerie).

1238 und 1239. Jacob de Heusch: Zwei signirte Landschaften von 1699. — Zuerst bei Mechel nachweisbar.

1240. Pieter van Laer: Grosses Breitbild mit einem ländlichen Feste in der römischen Campagna.[1]) — Zuerst bei Mechel.

1241. P. van Laer: Vor der Schenke. — Aus dem Besitze des Erzherzogs Leopold Wilhelm, nach Engerth's Angabe, die wohl nicht zuverlässig ist. Im Inventar von 1659 kommt dieses Bild nicht vor.

1242. Dem Gerard van Honthorst zugeschrieben: Knabe und Hund. Künstliche Lichtquelle.[2]) Aus Galerie Leopold Wilhelm, Nr. 517, ohne Nennung des Malernamens.

1243. G. van Honthorst: Sanct Hieronymus. — 1786 aus den Niederlanden.

---

[1]) Eine Studie über Pieter van Laer wurde von E. W. Moes 1894 in „Oud Holland" veröffentlicht. Verdruckt ist dort: Kunsthalle te Weenen statt te Bremen. Der Text zu obigem Bilde in Görling's „Belvedere" ist novellistisch gehalten. Zu Van Laer vgl. auch „Oud Holland" XIII, S. 183 und 239 (zu dem beglaubigten Bilde der Galerie Le Clerck in Amsterdam). Ueber das durch Stich beglaubigte Bild in Pest vgl Kleine Galeriestudien, Band I. Ein, ob echt?, bezeichnetes Bild („P. D. Laar f 164.") wird im Kataloge der Kölner Auction Georg Stange beschrieben. Zu den Radirungen und Stichen vgl. Bartsch P. G., Dutuit. Manuel de l'amateur d'estampes V, 37 ff., und Wussin Suyderhoef, S. 62, Nr. 110. Der Brief in Meusel's Museum XVI, S. 253 ff., 366 ff. ist offenbar apokryph. In der Galerie Leopold Wilhelm war Nr. 377 von P. van Laer. Dieses Bild muss erst wieder gefunden werden. Von den Bildern des Van Laer, die bei Hoet (I, 12, 44, 65, 108, 110, 138, 374 und in den zwei weiteren Bänden) genannt sind, hat Moes Einiges ausgenützt. Zu beachten auch Katalog der Galerie Massias, S. 75, Galerie Lebrun (1792) II, Couché: Galerie du palais royal, Band III, und das älteste Inventar der Wiener Galerie Jäger (1809), Nr. 84.

[2]) Ueber Honthorstartige Werke des A. Bloemaert vgl. Lützow's Kunstchronik, Neue Folge VI, Sp. 53.

1244. Dem Jan Pynas zugeschrieben: Moses schlägt Wasser aus dem Felsen. — Aus Galerie Leopold Wilhelm, Nr. 77, ohne Nennung des Malernamens. Die Taufe: Pijnas geht auf De Steurs zurück.

1245 und 1246. Lendert Bramer: Zwei Allegorien, Eitelkeit und Vergänglichkeit. Signirte Arbeiten, vermuthlich aus der Zeit um 1669. Hierzu 1894, S. 84 f. Die beiden Bramer in kaiserlichem Besitze sind erwähnt bei Vosmaer: Rembrandt, 2. Auflage, S. 469 f. Vgl. zum Skelet auf dem einen Bramer meine Beiträge zu einer Ikonographie des Todes, Sonderabdruck, S. 133. Eine Skizze zu einer der Bramer'schen Allegorien wird im Kataloge der Herbeck'schen Versteigerung (Wien 1878) als Nr. 9 verzeichnet und befand sich früher angeblich in der Wiener Sammlung W. Koller. Der gedruckte Katalog Koller nennt sie nicht. — Beide, wie oben (S. 243) schon erwähnt, vor 1781 durch Tausch aus dem Schottenstifte.

1247. Ger. Hoet: Moses schlägt Wasser aus dem Felsen. Zweifellos richtig benannt. — Vielleicht aus der Prager Galerie Wrschowetz stammend (Nr. 84 des alten Inventars); sicher nachweisbar 1796 bei Rosa (Katalog II, S. 186).

1248. Ad. Pynacker: Gegend bei Tivoli am Anio. Im Mittelgrunde das plautianische Grabmal. Eine Wiederholung des Bildes in Florenz Hierzu Repertorium für Kunstwissenschaft XV, S. 46. — Nach S. v. Perger's Mittheilungen aus der Galerie Reith 1811 erworben.

1249. B. Breenbergh: Landschaft mit Ruinen. — Engerth's Katalog bringt den komischen Anachronismus, dass dieses Bild „zuerst" 1816! nachweisbar sei. In der nächsten Zeile heisst es dann sogleich, dass es im Jahre 1809!

nach Paris und 1815 wieder zurückkam. Die neuen Führer drucken den Unsinn nach.

1250. C. Poelenburg: Verkündigung an Maria. Von mir in verschiedenen Arbeiten besprochen, wo auch auf das Vorhandensein des Monogrammes aufmerksam gemacht wurde. Ein Facsimile wird im Führer vermisst. 1894, S. 88 f. Früher besprochen in meinem Artikel über die Linzer Galerie in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission 1893. Der Mantel der Maria ist ultramarinkrank. — Aus Galerie Leopold Wilhelm, deren Inventar Nr. 110 den Poelenburg als Maler nennt. 1758 war das Bild in der geistlichen Schatzkammer (Jahrbuch XVI, Reg. 12623, Nr. 21. „Der englische Grues von Cornelis Pohlenburg").

1251. C. Poelenburg: Badende Frauen. Genau dieselbe Darstellung findet sich auf einem Poelenburg der Breragalerie. 1894, S. 89. — Aus der lothringischen Erbschaft (Siehe oben, S. 238 f.)

1252. Dem H. Saftleven zugeschrieben: Kühe in einer Landschaft. Benennung nicht allzu sicher. — Inventar Leopold Wilhelm, Nr. 829 als „Original von H. Sachtleben". Hierzu die Bemerkung, dass den Angaben dieses Inventars für nordniederländische Meister unmöglich dieselbe beglaubigende Bedeutung beizumessen ist, wie denen für die Brüsseler und Antwerpener Künstler.

1253. J. C. Droochsloot der Aeltere: Das Duell A. Gerard's und Breauté's in der Nähe von Herzogenbusch (nach Angabe des Engerth'schen Kataloges). Signirtes Bild aus dem Jahre 1632 (die 2 unsicher). — Zuerst bei Mechel sicher nachweisbar.

1254. P. v. Hattick: Abendlandschaft. Früher Swanevelt genannt. E. 1280. Die Signatur des Hattick wurde von

mir aufgefunden und gedeutet, als sich das Bild im Belvedere im grünen Cabinet befand. Vgl. Chronique des arts 1891, S. 4 f. Die betreffende Nummer der Chronique des arts wurde Engerthen übermittelt. 1894, S. 87. Eine Erwähnung dieser Angelegenheit ist vonnöthen, da sich der neue Führer bei dieser Nummer wieder einmal mit fremden Federn schmückt. — Nach Engerth's Angabe erst seit 1824 in der Galerie. Wo das Bildchen früher war, weiss ich nicht anzugeben.

1255. Vermuthlich Dirck van der Lisse: Landschaft mit dem heiligen Benedictus. 1894, S. 87 f. Seither habe ich ein Bild im Berliner Vorrath (Waagen II, 467), das für die Bestimmung der vorliegenden Landschaft besonders wichtig ist, nochmals studirt. Dabei ergab sich neuerlich die Beobachtung, dass die Benennung D. v. d. Lisse die passendste ist. Namentlich die Figuren des Mittelgrundes auf dem Berliner Gemälde geben die Verbindungsbrücke zu dem Wiener Bildchen ab. Das Bild in Berlin ist echt monogrammirt.[1] — Aus der Galerie Leopold Wilhelm.

(Cabinet XIII.) 1256. Jacob Wilhelmsz Delphius: Begegnung Jacob's und Esau's. Signirtes Werk von 1584. — Zuerst bei Mechel.

1257. Egb. v. d. Poel: Vor dem Bauernhause Bild mit Tageslicht, signirt, aus dem Jahre 1647. Stellenweise unheilbar verputzt. — Aus der Galerie Leopold Wilhelm. Diese enthielt auch ein Gegenstück, von dem ich vermuthe, dass es als Geschenk an Kaunitz abgegeben worden sei.

---

[1]) Andere Werke des D. v. d. Lisse befinden sich an vielen Orten, wovon in den Galeriestudien schon die Rede war. Auch die ehemalige Verwechslung mit Jan Lys, durch Bredius aufgeklärt, braucht nur mit einem Worte in Erinnerung gebracht zu werden.

Vor mehreren Jahren fand ich es in der Galerie des Kaunitz-schen Schlosses Austerlitz, worüber noch kritische Nachrichten zu geben sind.

1258. Dem Michiel Jansz van Mierevelt zugeschrieben: Bildniss eines dicken alten Mannes. — Zuerst bei Mechel.

1259 bis 1261. Aart van der Neer: Landschaften. — 1259 monogrammirte Winterlandschaft, seit Mechel nachweisbar. — 1260. Waldige Gegend; seit Mechel nachweisbar. — 1261. Mondscheinlandschaft; nach Perger 1811 aus der Sammlung Reith.

1262. Jan van Ossenbeek: Landschaft mit Jacob's Reise nach Mesopotamien. Reste einer Signatur.[1]) — Aus Galerie Leopold Wilhelm.

---

[1]) Die Bemerkungen zu Ossenbeek, die in der Einleitung versprochen worden sind, werden wohl hier am passendsten eingefügt, obwohl die zahlreichen Bilder des Ossenbeek in Wiener Sammlungen noch oft genug dazu Gelegenheit bieten würden. Der Wiener Aufenthalt Ossenbeek's ist oben (S. 6 und 20) besprochen worden. Vermuthlich hat Ossenbeek auch für die Liechtenstein'schen Paläste gemalt, denn sowohl der Fanti'sche Katalog als auch der spätere französische zählen viele Werke des Ossenbeek in der fürstlichen Galerie auf. In den alten Wiener Sammlungen war Ossenbeek nicht selten. Das älteste Inventar Jäger nennt drei Bilder von ihm (Nr. 112, 161, 168). Das Inventar Jäger von 1865 kennt ein „Thierstück mit Figuren", das wohl jetzt in Fischau bei Wiener-Neustadt zu suchen ist. Der Katalog Birkenstock führt mehrere Ossenbeek an (Nr. 51 f.), der Katalog Pachner „eine Landschaft mit Vieh" (Nr. 30). Die Galerie Harrach besitzt einen Ossenbeek, der jahrelang sehr hoch und dunkel gehangen hat und dessen Signatur bei Gelegenheit einer Umordnung durch Dr. G. Ludwig aufgefunden worden ist. Die Galerie Bossi besass drei Ossenbeeks, die allerdings vermuthlich aus Italien eingeführt worden sind. Eines der Bossi'schen Bilder hatte viele Analogien mit der Ossenbeek'schen

1263. Cornelis Vischer: Alter mit einer Papierrolle in der Hand. Monogrammirtes Bild von 1574. Zur älteren Literatur über C. Vischer, auf den das Monogramm gedeutet wird,, kam jüngst Woermann's Publication der Dresdener Handzeichnungen. (Text und Abbildungen in Mappe VII.) Siehe auch De Groot: Houbraken's Schouburg, S. 137, 373, 427 f. Auch die Dresdener Zeichnungen sind dem Künstler nur zugeschrieben. Zum erstenmale bei Mechel nachweisbar.

1264. Dem Richard van Bleeck zugeschrieben: Bildniss eines Musikers. Früher als Van Dyck, was ganz unhaltbar war, dann als „unbekannt", bei Engerth als van Bleek auf Grundlage einer alten Inschrift. Diese kann aber auch auf einen Block bezogen werden, und so sieht man

---

Radirung, Bartsch 24 „Le marché au bétail". — In auswärtigen Sammlungen nennt mir A. Bredius freundlichst einen signirten Ossenbeek von 1643 im Museum zu Bordeaux, einen signirten in Würzburg, einen ebensolchen bei Fairfax Murray zu London, zwei im Dessauer Schlosse, einen sogenannten Craesbeek in Innsbruck. Ein Bild im Rudolfinum zu Prag von 1645 ist im Katalog beschrieben. Eine italienische Landschaft in Pommersfelden. Zwei signirte in Hermannstadt. — Auf Zeichnungen und Radirungen gehe ich nicht ein. Rost, Basan, Bartsch, Füssli, Nagler bringen Einiges über die Radirungen bei. Zur Literatur noch Houbraken, Descamps in neuerer Zeit Woltmann-Woermann, „Oud Holland" XI, S. 133, 142 (Bilder in Glasgow) XII, S. 101 ff. De Groot: Houbraken's Schouburg, S. 290 f., wo auch Sandrart's Akademie mitbenützt wird. Repertorium für Kunstwissenschaft X, 16, XIV, 66. — Eine der Radirungen Ossenbeek's lässt darauf schliessen, dass Ossenbeek in Wien mit Burnacini in Verbindung gestanden hat. Die Ossenbeek'schen Blätter fürs Theatrum des Teniers sind längst bekannt. — Der Zusammenhang, in welchem Ossenbeek bei Houbraken (II, S. 170) erwähnt wird, lässt darauf schliessen, dass auch Houbraken um den Wiener Aufenthalt des Ossenbeek gewusst hat.

sich denn vor der Aufgabe, methodische Vergleichungen mit Bildern aller Maler Block anzustellen, bevor eine Entscheidung erfolgen kann. — In der Stallburg nachweisbar.

1265. Abraham de Vries: Männliches Bildniss, vermuthlich des Antwerpener Bürgers Kerckhoven. 1894 ausführlich besprochen, wobei die ältere Benennung P. Verelst als irrig nachgewiesen wurde. (S. 89 bis 92.)[1]) Seither habe ich auch den grossen Kohledruck nach dem signirten Porträt des A. d. Vries von 1632 in Berliner Privatbesitz verglichen und dadurch neuerlich meine Diagnose bestätigt gesehen. — Das Bild stammt so gut wie sicher aus der Galerie Leopold Wilhelm. Im Inventar von 1659 ist der Name des Dargestellten und der des Malers genannt „Original vom De Vries". Noch bis Mechel und bis in spätere Perioden hatte sich der richtige Name erhalten. So heisst es im Nominalverzeichniss für den Bildertransport nach Ungarn von 1805 „Ein ansehnl(icher) Mann" von „v. Vries". Wie aus dem de Vries über den Umweg V. d. Helst ein Verelst geworden, ist schon 1894 erörtert worden.

---

[1]) Zu den damaligen Mittheilungen über Abraham de Vries trage ich nach, dass der Künstler im „Aanhangsel" zu Kram's Lexikon (1864), S. 164, noch mit dem falschen Vornamen Adriaan genannt wird. Die Mittheilungen in Siret's Journal des arts von 1884, S. 59, stammen aus Castan's Mittheilungen im Bulletin de l'Académie, t. VII (1884). — Mehrere Briefe von Peiresc an Du Puy lassen darauf schliessen, dass man den Abraham de Vries zuerst 1628 an Antwerpen, dann 1635 an Brüssel fesseln wollte. De Vries stand bei Rubens in Gnaden. — In den Liggeren von 1634/35 wird wohl der Vorname verschrieben sein. Wäre das der Fall, so brauchte man in Antwerpen für die genannte Zeit neben Abraham nicht erst auch noch einen Adriaen de Vries anzunehmen. In allerjüngster Zeit hat auch C. Buchwald die Angelegenheit dieser Künstler De Vries behandelt.

1266. Vermuthlich Pieter Verelst: Männliches Bildniss. Bei der jetzigen Aufstellung lässt sich die Verwandtschaft mit Verelst erkennen, dem Engerth dieses Gemälde zugeschrieben hat. — Durch Engerth fürs neue Hofmuseum aus dem Vorrath.

1267. Hendrick Avercamp: Winterlandschaft. War durch Engerth, der es für ein Brueghelartiges Bild hielt, von der Aufstellung ausgeschlossen worden. Die Deutung des Monogrammes geschah durch mich schon etwa 1885 in der Ambrasersammlung. Später habe ich das Bild wiederholt erwähnt und im Jahrbuch publicirt. Vgl. 1894, S 85 f. — Aus der Ambrasersammlung.

1268 bis 1273. Rembrandt Harmensz van Ryn: Eine Reihe oft besprochener und abgebildeter berühmter Gemälde. Vgl. 1894, S. 77.

1268. Eigenbildniss, Brustbild. Aus der letzten Zeit des Künstlers. — Seit Mechel nachweisbar.

1269. Der lesende Jüngling; vermuthlich Titus van Ryn. — Schon in der Stallburg nachweisbar.

1270. Paulus; aus der letzten Periode. — Nach Engerth's Angabe 1718 in Prag nachweisbar.

1271 und 1272. Bildnisse von Mann und Frau. Um 1633. — Spätestens seit Mechel's Zeiten in der Galerie.

1273. Rembrandt's Mutter; datirt mit 1639. Ueber den verdorbenen Hintergrund siehe 1894. Zu den alten Nachbildungen, die bei Engerth genannt sind, füge ich hinzu ein seltenes geschabtes Blatt von dem Wiener Stecher Karl Jauz, um 1800 entstanden. (Es war aus fürstlich Liechtenstein'schem Besitze ausgestellt in der Specialausstellung für Schabkunst" im österreichischen Museum für Kunst und Industrie 1895, Nr. 194.)

1274. Rembrandt's Selbstbildniss. Kniestück. Etwa 1658 entstanden. — In der Stallburg nachweisbar.

1275. Aart de Gelder: Der Jüngling mit der Halsberge 1894, S. 85. Reste einer Gelder'schen Signatur, aus der man vor Zeiten eine Rembrandt'sche hat machen wollen. — Galerie Erzherzog Leopold Wilhelm.

1276. Dem Aart de Gelder zugeschrieben: Bildniss eines Alten, der sich mit der Rechten auf einen Stock stützt. — Nach Engerth in der Stallburg nachweisbar.

1277. Jan Lievens: Männlicher Kopf mit Mütze. Früher Teniers genannt. 1894 (S. 68) für Lievens in Anspruch genommen. Ein Kopf von Lievens in der Art der Nr. 1277 befindet sich in Wien bei General v. Berres. — Nach Engerth's Angabe 1651 aus Brüssel nach Wien gekommen.

1278. Jan Lievens und Capitain van Eckh: Der lachende junge Mann im Blumenkranze. 1894 (S. 68 ff.) bestimmt. — Aus Galerie Leopold Wilhelm. Das Inventar nennt beide Namen.[1])

1279. Govaert Flinck: Ein graubärtiger Alter. Früher als Rabbiner beschrieben; vgl. Görling's „Belvedere". Signirtes Bild aus 1651. — Seit Rosa nachweisbar.

1280. Dem Evert Marseus verwandt: Landschaft mit der Marter des heiligen Laurentius. E. 1147. — Wie oben nachgewiesen, kam das Bild 1786 aus der Prager Galerie

---

[1]) Zu Van Eckh (auch v. d. Eck) bemerke ich, dass Blumenstücke von ihm in alten Brüsseler Katalogen vorkommen. Ich wüsste mindestens acht nachzuweisen in den Siebziger- und Achtzigerjahren des vorigen Jahrhunderts. Sie sind leider heute verschollen; dagegen wird sich die sogenannte M. S. Merian der Wiener Galerie als V. Eck heraus stellen.

Nostitz nach Wien. Seither auch bei Rosa (S.. 187) verzeichnet.

1281 und 1282. Samuel van Hoogstraeten: Der innere Burgplatz in Wien und: der Mann am Fenster. Bilder aus den Jahren 1652 und 1653. — Die Werke Hoogstraeten's in der Wiener Galerie sind nach allem, was man über den Wiener Aufenthalt des Künstlers weiss, vermuthlich für den Hof gemalt. Sicher sind sie bald nach ihrer Entstehung in kaiserlichen Besitz gelangt. Denn Sandrart, der zur selben Zeit wie die Hoogstraetens in Wien war, erwähnt schon mehrere schöne Arbeiten von S. v. Hoogstraeten in der Wiener Galerie (Teutsche Akademie, hierzu De Groot, S. 298). Nr. 1282 ist 1718 in Prag nachweisbar (Inventar Nr. 291).[1])

---

[1]) In der Einleitung (S. 21) wurde von Literaturangaben über Samuel und Jan van Hoogstraeten abgesehen, um die Anmerkung zu entlasten. Houbraken, ein Schüler des Samuel, berichtet ausdrücklich, dass dieser Hoogstraeten in Wien war. (Groote Schouboug II, 157 ff.) Am 16. Mai 1651 reiste Samuel van Hoogstraeten (fast sicher in Begleitung seines Bruders Jan) von Dordrecht ab. Am 23. Juni desselben Jahres traf er in Wien ein, und am 6. August hatte er die Ehre, ein Edelmannsbildniss, eine Dornenkrönung Christi und ein Stillleben bei Hof vorzuzeigen. Das Stillleben wurde behalten. De Groot hat ganz richtig bemerkt, dass diese Bilder jetzt nicht mehr nachzuweisen sind. („Arnold Houbraken und seine groote Schouburgh" 1893.) Das Stillleben war noch 1718 in Prag (Inventar Nr. 87, vgl. oben, S. 167). Mit Samuel zugleich kam (nach Houbraken II, S. 168) der Bruder Jan an den Wiener Hof. Kurz vorher (1649) ist er (wieder nach Houbraken) in der Dortrechter Lukasgilde eingeschrieben gewesen. Jan blieb in Wien, wo er jung an Jahren 1654 starb. (Hierzu Descamps: vie des peintres II, 383 und 407 ff., wo citirt wird „Le monde éclairé et le monde aveugle", um 1660, eine Arbeit, die ich bisher nicht eingesehen habe.) Samuel reiste auf kurze Zeit nach Rom und wieder nach Wien. Vermuthlich 1654 war er wieder in

1283 bis 1287. Christoph Paudiss: 1283. Männliches Bildniss von 1660, signirt. — Spätestens 1718 in Prag. Vgl. auch Woltmann in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission 1877, S. 31. Durch Engerth für die Neuaufstellung hervorgeholt. — 1284. Der heilige Hieronymus. — Aus Galerie Leopold Wilhelm. — 1285. Bauer und Knabe in einer Hütte. — Spätestens 1773 in der Schatzkammer (Inventar Nr. 149). — 1286. Ein Marodeur. Signirtes Werk von 1665. — Seit Mechel nachweisbar. — 1287. Bildniss eines hellblonden jungen Mannes. — Seit Mechel nachweisbar.

Dordrecht. 1661 unterschreibt er sich in der Haag'schen schildersconfrerie (Bredius in Obreen's Archief IV, 104, 148, 153), in der er sich 1668 (21. Januar) als Freimeister einzahlt (Obreen's Archief V, 134). 1662 und in den Jahren darauf war er in London (nach Angabe des neuen Kataloges der Galerie im Haag). 1678 starb er zu Dordrecht, wo er 1627 geboren war. Vgl. überdies A. Bredius im Haager Galeriewerk und „Oud Holland" (VII, S. 129 ff. Artikel von G. H. Veth), wo noch andere Literatur genannt wird und wo sich ei Verzeichniss seiner Arbeiten findet. Uebersehen ist Koblenz Nr. 25. — Zum Wiener Aufenthalt ist noch zu vergleichen Hoogstraeten's „Inleyding tot de hooghe school der schilderkonst", S. 204. Samuel van Hoogstraeten wird oft in der Rembrandtliteratur genannt, z. B. bei Vosmaer in der II. Auflage, S. IV f. und 238 ff. Die Literatur über seine Schüler (darunter G. Schalcken) ist zu beachten. Siehe auch Walpole, „anecdotes of painting in England" III, S. 22. Die Handbücher und Lexica werden nicht alle angeführt. Das meiste findet sich in Woermann's Geschichte der Malerei, welche (III, S. 722) auch die Wiener Bilder erwähnt. Zu diesen besonders „Oud Holland" VII, S. 134, 145. Vgl. auch oben, S. 167. Im Repertorium für Kunstwissenschaft IV, 238 f., gab Wessely dankenswerthe Nachträge zu Nagler. Vgl. zudem „Oud Holland" VIII, 132, 162 f.; IX, 146; XII, 95, 99u 101 f. und XIII, S. 56 und 116, endlich die Literatur über die Utrechter Ausstellung von 1894.

1288. Monogrammist I S: Brustbild einer alten Frau. Meine Vermuthung von 1894, dass hier ein Jugendwerk des Jan Steen vorliege, möchte ich nicht wiederholen, bevor nicht die Bilder von demselben Monogrammisten, die sich auswärts (in Stockholm, Karlsruhe, Braunschweig) befinden, daraufhin studirt sind, ob sie nicht mit Jan Steen zusammenhängen. Eine Thatsache ist nicht zu leugnen, dass nämlich das Wiener Bild mit einem undatirten, bunten, harten Jan Steen der Dresdener Galerie (1726) recht nahe verwandt ist. Die Signatur des Dresdener Bildes ist bisher in ihrer Echtheit niemals angezweifelt worden. Gegen eine Beziehung zu Jan Steen spricht aber der Umstand, dass vom Monogrammisten I S auch ein Bild von 1658 bekannt ist, also aus einer Zeit, in der Steen schon seinen bekannten Stil hatte. An den Ungarn J. Spillenberger, der ungefähr dasselbe Künstlerzeichen führte und von dem ich mehrere sichere Arbeiten kenne, ist nicht zu denken. J. Spielberg (von Spillenberger verschieden) ist mir in seiner Malweise nicht mehr genügend erinnerlich, um ihn mit dem I S zu vergleichen. Das Werk des I S findet sich im Katalog der Stockholmer Galerie zusammengestellt (S. 148 des G. Goethe'schen Kataloges). — Aus der Galerie Leopold Wilhelm. 1773 in der Schatzkammer siehe oben, S. 207.

1289. „P. de Lelen": Kleines Brustbild eines jungen Mannes. Signirt.[1] — Die angebliche Herkunft aus der Galerie Nostitz ist schon oben bezweifelt worden.

---

[1]) De Lelen war vermuthlich ein begabter Dilettant, der, so weit ich heute sehe, sonst in der Kunstgeschichte keine Spuren zurückgelassen hat. Dass er unter dem Einflusse der Rembrandt'schen Richtung gemalt hat, ist überaus klar.

1290. Jan van Hoogstraeten: Zwei Weiber in einer Stube. Nachahmung des C. Bega. War einst signirt. Emsige und geniale Restauratoren haben dafür gesorgt, dass die alte Beglaubigung verschwunden ist.

1291. Holländisch, 17. Jahrhundert: Zechende Bauern, Entfernte Verwandtschaft mit A. v. Ostade. — Nach v. Perger's Angabe 1811 aus der Reith'schen Galerie angekauft.

1292. Th. Wyck: Baureste am Meeresufer. Signirt. — 1773 in der Schatzkammer nachweisbar.

1293. Dem Th. Wyck zugeschrieben, mit Lundens verwandt: Inneres eines alten Gebäudes. Sechs Figuren im Mittelgrunde. Weiter hinten noch andere. — Seit Mechel nachweisbar.

1294. Cornelis Bega: Wirthshausscene. Signirt. 1894, S. 85. — 1773 in der Schatzkammer nachweisbar (nach Engerth).

1295. Pieter Verelst: Rauchende Bauern. Monogrammirt. Gutes Beispiel für die Kleinmalerei Verelst's' — Engerth's Katalog und die neuen Führer weisen auf die Galerie Nostitz als Herkunftsquelle hin. Im Verzeichnisse von 1786 kommt kein Verelst vor und das Bildchen ohne Weiteres mit einem Mieris zu identificiren, mit dem es verwechselt sein könnnte, ist etwas gewagt.

1296. Dem Verelst zugeschrieben: Zechende Bauern. Weder die Signatur noch die Benennung sind überzeugend. — Seit Mechel nachweisbar.

1297. Frans Hals der Aeltere: Männliches Bildniss. In der Stallburg formatisirt. Seither schief aufgezogen, was ich schon lange bemerkt und besprochen habe, was aber von der Galerieleitung noch nicht bemerkt worden sein dürfte. Denn noch jetzt, im November 1898, steckt es schief im

Rahmen Ein widerlicher Anblick. — In der Stallburg nachweisbar.

1298 und 1299. Richard Brackenburgh: Zwei Sittenbilder von 1690. Beide signirt und datirt. Der Goethe'sche Katalog der Stockholmer Galerie nähert den Brackenburgh jener Sammlung den beiden Belvederebildern. — Wie oben schon erwähnt, vor 1781 durch Tausch aus dem Schottenstifte.

1300. Pieter Quast: Bauernstube. Signirtes Bild von 1633. Die Signatur ist alt, in die noch weiche Farbe eingekratzt. Wenig erbaulich ist die Restauratorentinte, die über einen Theil der Signatur ausgegossen ist. — Nach Engerth bis 1748 in der Schatzkammer.

1301. Cornelis Dusart: Bauern vor einem Wirthshause. Signirtes Werk von 1681. — 1792 von Burtin erworben. Siehe oben, S. 255.

1302. Adriaen van Ostade: Der Zahnbrecher. Weitbekanntes Bild. Bei Engerth ausreichend beurtheilt. Jugendarbeit. — Aus Galerie Leopold Wilhelm.

(Raum XII) 1303. J. A. Duck: Eine Plünderung. Die Schrift: A Duc f ist falsch. Der Führer nimmt sie noch immer für echt, obwohl längst das Gegentheil bewiesen ist. Hierzu: Kleine Galeriestudien, Neue Folge, Lieferung III, S. 20 ff., und die dort angegebene Literatur. — Aus Galerie Leopold Wilhelm. Inventar Nr. 671 nennt keinen Malernamen. Damals hat also die falsche Signatur noch nicht auf dem Bilde gestanden.

1304 und 1305. Jan Steen: 1304 Bauernhochzeit. Vermuthlich nach 1650, vielleicht erst gegen 1660 entstanden. In St. Petersburg ein zweites Exemplar, das mindestens ebenso gut ist wie das Wiener. — Engerth will wissen, dass

die Steen'sche Bauernhochzeit 1651 aus Brüssel nach Wien gekommen sei. In Anbetracht des Stiles unseres Bildes ist es wahrscheinlicher, dass Engerth hier im Irrthum ist, als dass man das Bild besonders früh ansetzen dürfte. — 1305. Lüderliches Leben.[1]) War ehedem mit der vollen Jahreszahl versehen, was unsere Restauratoren jedenfalls verdrossen hat. Denn sie haben sich erfolgreich bemüht, den wichtigsten Theil der Jahreszahl zu verputzen. — Aus der lothringischen Erbschaft.

1306. Palamedes Palamedesz: Reiterangriff. Signirtes Werk aus 1638. — Engerth will das Bild aus Ambras gekommen sein lassen. Die Ambraser Inventare kennen es aber nicht. Vielmehr ist es in der Stallburg nachweisbar. Abbildung im Prodromus. Siehe oben, S. 189.

1307 und 1308. Dirck van Delen: 1307. Grosses signirtes Architekturbild von 1640. — Aus Galerie Nostitz 1786 erworben. — 1308. Architekturstück. Signirt. — Aus Galerie Leopold Wilhelm Nr. 420.

1309. Th. Heeremans: Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern. Signirtes Bildchen aus 1687. — 1805 unter Kaiser Franz erworben. Siehe oben bei 1805.

1310 und 1311. Jan Wynants: Zwei Landschaften. — Die grössere signirte aus dem Jahre 1674 ist nach S. v. Perger's Angabe 1811 aus der Reith'schen Sammlung erworben, die kleinere mit dem Monogramm nach Engerth seit 1816 in der Galerie.

1312. A. v. Everdingen: Die Sägemühle. Signirt. — 1872 aus Galerie Gsell.

---

[1]) Von meinen Mittheilungen über dieses Bild aus dem Jahre 1894 (S. 80) ist zu streichen, was sich auf die Sprichwörter bezieht.

1313. J. v. Goyen: Landschaft mit Thieren. Monogrammirt. Die Thiere und Wouwerman's Monogramm, das sich neben dem des Van Goyen findet, sind später hinzugefügt. (1894, S. 86.) — Nach Engerth's Mittheilung erst bei Rosa sicher nachzuweisen.

1314. Vermuthlich Hercules Segers: Hügelige Landschaft mit sonniger Ferne. (1894, S. 86.) — Nach Engerth's Angabe zuerst bei Rosa nachweisbar.[1])

1315. Jan van der Heyden: Altes Schloss. — 1792 von Burtin erworben. Siehe oben, S. 255.

1316. Holländisch, 17. Jahrhundert: Seestück. Früher Bon. Peeters. E. 1104. Böse zugerichtet. — 1786 aus Galerie Nostitz.

1317. Dem Jac. van der Does zugeschrieben: Landschaft mit der schlummernden Schäferin. Das Laub ist an mehreren Stellen eingreifend erneuert; überhaupt ist das Bild nur mehr an wenigen Stellen von den Wiederherstellern unberührt geblieben. — Nach Engerth 1773 in der Schatzkammer.

1318. J. van der Does: Landschaft mit einer Heerde. Signirtes Werk aus 1672. Erhaltung mittelmässig. — Spätestens 1809 nachweisbar.

1319 bis 1323. N. Berchem: Landschaften mit Heerden. 1319 mit Signatur und Datum 1680, also ein spätes Werk. Aus der lothringischen Erbschaft. — 1320, signirt, von French für Görling's Belvedere gestochen. Viel-

---

[1]) Hercules Segers ist erst im Laufe der jüngsten Jahrzehnte nach Gebühr gewürdigt worden. Die wissenschaftliche Literatur über ihn ist den Fachleuten geläufig. Eine Plauderei über ihn findet sich im laufenden Jahrgang (1898) der Zeitschrift „De vlaamsche school" (S. 101 ff.).

leicht aus dem Schottenstifte eingetauscht. (Siehe auch bei 1322.) Sicher nachweisbar bei Mechel. — 1321. Signirt unbestimmte Herkunft. Zuerst bei Mechel. — 1322. Signirt. Stahlstich in Görling's „Belvedere". Zuerst bei Mechel; möglicher Weise jener Berghem, der aus dem Schottenstifte eingetauscht wurde. — 1323 mit Resten einer Signatur. Vermuthlich aus Galerie Nostitz.

1324. M. Hobbema: Waldessaum. — Nach S. v. Perger 1811 aus Galerie Reith.

1325. Joh. Lingelbach: Kleines Hochbild mit Bauersleuten. — Nach Engerth 1765 aus Wien nach Prag geschickt und für die Belvedereaufstellung wieder zurückgeholt.

1326. Dem H. Mommers verwandt: Landschaft mit Vieh. Datirt 1644. Eine Signatur fehlt gegenwärtig. Von French für Görling's Belvedere gestochen. Mommers ist allerdings gewöhnlich von kühlerem Ton als hier, doch besitzt die Berliner Galerie ein sicheres Werk des Künstlers, das wärmer gefärbt ist und im Stile dem vorliegenden ähnelt. — Angeblich aus Galerie Nostitz, was schwer zu beweisen sein dürfte.

1327 und 1328. Pieter Mulier, genannt Tempesta: Landschaften mit Heerde. -- Nach Engerth 1824 dem Vorrathe entnommen.

1329. Nachahmer des Alb. Cuyp: Landschaft mit Kühen. — 1805 vom Mannheimer Artaria gekauft. Siehe oben, S. 267 (beim angeblichen Cuyp).

1330 und 1331. Dem Adriaen van der Velde zugeschrieben: Zwei Landschaften, 1330 seit Mechel, 1331 seit 1805 in der Galerie; siehe oben, S. 267.

1332. Dem Carel Dujardin wohl mit Recht zugeschrieben: Breitbildchen mit Hausthieren. — 1781 aus Pressburg nach Wien gekommen.

1333 und 1334. Dirk van Berghen: Landschaften mit Heerde. 1333 signirt, 1334 mit Resten einer Signatur. — Beide seit Mechel nachweisbar.

1335 bis 1337. Jacob van Ruisdael (Isaaksz): 1335. Dem Ruisdael zugeschriebene Landschaft mit Wasserfall. E. 1202, 1773 in der Schatzkammer nachweisbar (siehe oben, S. 206). — 1336. Monogrammirte kleine Waldlandschaft. Nach S. v. Perger 1811 aus der Galerie Reith. — 1337. Der grosse Wald. Unzweifelhaft echt signirt. 1805 vom Mannheimer Artaria gekauft. (Siehe oben, S. 267.)

1338. Dem Jan van de Capelle zugeschrieben: Ruhige See Die Benennung jedenfalls zutreffend, wenigstens soweit ich im Gedächtnisse die Bilder in London und anderwärts mit dem vorliegenden verglichen habe. — 1786 aus den niederländischen Provinzen.

1339. Simon de Vlieger: Einholung eines Admirals oder Prinzen. Signirtes Bild von 1649. Besprochen im I. Band der Galeriestudien (Capitel „Wie die alten Gemälde wandern", S. 276 f.). — Vor 1743 vermuthlich in der Sammlung Seger Tierens im Haag. 1745 bei H. v. d. Vugt ebendort. 1819 fast sicher in der Galerie Sickingen zu Wien.[1]) In den Dreissigerjahren war es bei Caspar Hofbauer, 1844 oder 1846[2]) kam es zu Eyb und von diesem 1847 ins Belvedere (wie es scheint, durch Vermittlung von Porges).

[1]) Die Abmessungen werden als 0·72 × 0·87 angegeben, was ein wenig mehr ist, als das Belvederebild aufweist. Doch schrieb der Katalogsammler König vor Jahren schon dazu: „Später im Besitze des H. Eyb, jetzt im Belvedere in Wien."

[2]) Die Jahreszahl 1844 wird von dem oft seinem Gedächtnisse folgenden König in einer handschriftlichen Notiz genannt.

1340. Dem Reinier Nooms (genannt Zeeman) zugeschrieben: Grosses Seestück. — Seit 1781 nachweisbar.

1341. Dem L. Backhuisen zugeschrieben: Mittelgrosses Seestück. Kriegsflotille. — Nach Engerth erst seit 1824 in der Galerie.

1342. L. Backhuisen: Blick auf Amsterdam vom Zaandamer Ufer aus über das IJ hin. Signirtes Bild von 1674. — Spätestens bei Mechel vorhanden.[1])

1343. Johann Lingelbach: Seehafen. Signirtes Werk. — 1791 vom Maler Braun gekauft zusammen mit einem zweiten Werk des Lingelbach, das nicht mehr aufgestellt ist. Siehe oben, S. 255.

1344 und 1345. Frederick de Moucheron: Zwei Landschaften bei Abendbeleuchtung. Beide signirt. — Seit Mechel nachweisbar.

1346. Jan van Hughtenborgh: Ein Ueberfall. Signirtes Werk. — Seit Mechel nachweisbar.

1347. Dem Jesaias van der Velde mit Vorbehalt zugeschrieben: Reitergefecht. Gehört vielleicht zu den spätesten Arbeiten des genannten Malers, von dem im Hefte über die Schönborngalerie die Rede war. — Seit Mechel nachweisbar.

1348. Philips Wouwerman: Reitschule und Pferdeschwemme. Monogrammirt. — Nach Engerth wäre das Bild 1651 aus Brüssel gekommen.

1349. Ph. Wouwerman: Räuberischer Ueberfall. Grosses Bild. Nach Angabe des Krafft'schen Kataloges monogrammirt. — In der Stallburg nachweisbar von Storffer abgebildet.

---

[1]) Ein ehedem als Backhuisen geführtes Bild E. 664, das ich auf Lieve Verschuir bestimmt habe, ist ohne jeden überzeugenden Grund aus der Galerie entfernt worden.

1350. Ph. Wouwerman: Räuberischer Ueberfall. Kleines Bild. Zu Krafft's Zeiten noch monogrammirt. Ziemlich sicher aus Galerie Leopold Wilhelm Nr. 743.

1351. Dem Ph. Wouwerman mit Recht zugeschrieben: Halt auf der Jagd. — Vermuthlich aus der Galerie Nostitz 1786 erworben.

(Raum XI.) · 1352. Ph. Wouwerman: Kleine Landschaft mit beladenem Schimmel. Monogrammirt. — Nach S. v. Perger 1811 aus der Raith'schen Galerie.

1353. L. Backhuisen: Flusslandschaft mit grell beleuchteten Figuren. — Monogrammirt. — Nach S. v. Perger 1811 aus Galerie Raith.

1354 und 1355. Maria van Oosterwyck: Zwei Stillleben; beide voll signirt. 1354 überdies datirt mit 1668. — Dieses Bild stammt aus der Ambrasersammlung, das andere ist schon in der Stallburg nachweisbar. Vermuthlich beide bald nach ihrer Entstehung in kaiserlichen Besitz gelangt.

Im geschichtlichen Abschnitt ist übersehen worden, dass wenigstens ein Bild der Oosterwyck vom Hofe bestellt worden ist. Descamps (II, S. 428) erzählt dies mit Bestimmtheit und deutet an, dass dieses Werk der Malerin in die Schatzkammer oder Galerie aufgenommen worden ist. Die Künstlerin erhielt dafür die Miniaturbildnisse des Kaisers und der Kaiserin, in Diamanten gefasst, zugeschickt.[1])

[1]) „L'Empereur Léopold [I., 1658—1705] et l'Impératrice lui demanderent un de ses tableaux et le placerent dans le rang distingué des raretés qu'ils possédoient en ce genre. Ils envoyerent à l'auteur leurs portraits enrichis de diamants comme des gages de leur éstime." Grosse Bilder von der Oosterwyck sind denn auch wahre Kostbarkeiten und kommen heute nicht mehr häufig vor. Bei Hoet-Terwesten stehen noch viele verzeichnet (z. B. I, S. 43 fff., 106, 131 f., 138, 148, 153, 175, 242, 342, 597). Bei G. Winckler war 1768 in Leipzig ein Blumen-

1356. Flandrischer Maler des 17. Jahrhunderts: Stillleben, bei einem offenen Fenster. Ich kann heute der Angelegenheit nicht recht beikommen, vermuthe aber, dass uns hier ein Werk des seltenen Du Puis vorliegt. Wohl dieselbe Hand wie Nr. 828. — Erst für die neueste Aufstellung aus dem Vorrath geholt.

1357. Alexander Coosemans: Fruchtstück. Signirt. Zu Coosemans neben der älteren Literatur: Gazette des beaux-arts 1892 I, 108 und Lützow's Kunstchronik, Neue Folge VII, Sp. 6.

1358. Vielleicht Cornelis van Reinsburgh: Singender Jüngling. Feines Bild vermuthlich eines Leydener Malers. E. 1384. 1894 (S. 84) habe ich die Gründe beigebracht, warum der urkundlich genannte Cornelis van Reinsburgh in Frage kommt. Monogramm CVR.[1]) — 1805 vom Mannheimer Artaria als Adriaen v. der Werff (siehe oben, S. 267).

---

stück von dieser Künstlerin. 1882 kam bei der Vente Du Bus in Brüssel ein Blumenstrauss zum Verkauf, der vorher bei De Coninck in Gent war. Das Bild gelangte in die Galerie Mauritshuis im Haag (neu Nr. 468). Ein grösseres aus dem Besitze der Witwe Lemker, geb. Muller zu Kampen war 1894 in Utrecht ausgestellt (vgl. die schon mehrmals genannte Literatur über diese Ausstellung). — In den Galerien von Karlsruhe, Florenz, Dresden, Kopenhagen, Linz a. d. Donau befinden sich signirte Werke der Juffer Oosterwyck. In Schwerin wird ihr ein Bild zugeschrieben. Vgl. die Galeriekataloge und Woermann: Geschichte der Malerei III, 826, sowie meinen Artikel über die Linzer Galerie in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission 1893. Die Oosterwyck liebte es, Bandgras (phalaris arundinacea) auf ihren Bildern anzubringen. Das Malerregister von Sysmus (veröffentlicht in „Oud Holland") verzeichnet die Künstlerin. Ein nettes Geschichtchen über sie bei Houbraken.

[1]) Ein C. Ryck oder einer der C. Roy, die um 1615 Lehrlinge in Utrecht waren, passen der Zeit nach nicht recht zu diesem späten Bildchen, das um 1700 gemalt ist.

1359. **Dem Justus van Bentum zugeschrieben:** Ein Kuchenbäcker. Nicht ohne Verwandtschaft mit einem Verbeek in München. Schwierig zu benennen. — Seit Mechel nachweisbar.

1360. Pieter Leermans: Die Geizige. Die Benennung durch Stilvergleichung einigermassen gesichert. Leermans wird schon 1688 bei Félibien in den Entretiens (II, 245) als Nachahmer des Gerrit Dou, ja sogar als dessen Schüler bezeichnet. Sichere Bilder in Cassel, Dresden, Kopenhagen. Brüssel, Pest. Andere kommen vielleicht wieder zum Vorschein, wenn man den Angaben der alten Inventare nachgeht.[1] — Aus der lothringischen Erbschaft.

1361. L. de Moni: Küchenmagd am Fenster. Signirt L: De Moni ft. Wiederholungen dieses Bildchens finden sich in Wien in der Czernin'schen Galerie und in Sammlung Winter-Stummer (Nr. 112 des Kataloges von 1895). Eine Copie danach sieht man im Museo Correr zu Venedig.

---

[1] Einiges ist hierzu mitgetheilt in den Kleinen Galeriestudien. Band I, S. 160 f. Vgl. auch 1894, S. 83. Als Ergänzung diene, was in den Brüsseler Katalogen seit 1773 angeführt ist. S. 155 f., und zwar 1775 bei der Vente Frix „Une famille d'après Van Dyck h. 5 p. 2 p. l. 4 pieds". 1776 bei der Vente im Jardin de St. Georges „L'intérieur d'une Maison avec une femme qui vend des harengs. goût de Gérard Douw. h. 1 p. 6 p, large 1 p. 3 p." 1779 in der Vente Verhulst „Le Portrait d'un homme en rabat, haut 1 p. l. 10 p." und „Un Bouquet de fleurs dans un vase, haut 1 p. 3 p. large 1 p." 1781 bei der Vente Borremans „Une dame avec une fille qui tient de fleurs en main. h. 1 p. 8 p. l. 1 p. 6 p." und „Une dame qui lit la gazette h. 10 pouces, large 8". 1793 bei Vente Blocqueau „Le portrait d'un jeune homme vêtu en noir, h. 1 p. 1 p. l. pouces". 1801 bei Vente Van den Branden: „deux tableaux représentant des portraits." Vermuthlich lässt sich noch eines oder das andere dieser Bilder wieder auffinden.

Gestochen für Görling's „Belvedere" als Werk eines Unbekannten. — Aus der lothringischen Verlassenschaft.

1362. Cornelis de Heem: Frühstückstisch. Signirt C. DE . HEEM. f. — Nach Engerth 1773 in der Schatzkammer.

1363. Adriaen van der Werff: Bildniss eines Herrn in Alongeperrücke. Signirtes Werk aus 1694. — Wie schon erwähnt, 1792 von Burtin angekauft.

1364. Dem G. Schalcken zugeschrieben: Lesender Alter. Kerzenlicht. — 1807 von Dorothea Steinberg aus Leidenthal gekauft, was oben schon erörtert worden.

1365. Nach G. Ter Borch: Schreibendes Mädchen. Original bei Six in Amsterdam. — Angeblich 1651 aus Brüssel, was recht unwahrscheinlich ist.

1366. Ger. Ter Borch: Die Apfelschälerin. Berühmtes treffliches Bild. Eine der zahlreichen Copien danach befindet sich in Gotha. — Angeblich 1651 aus Brüssel, was wohl nur Engerth's Vermuthung ist.

1367. Jac. Toorenvliet: Metzgerladen. Signirtes Bild von 1687. Oben, S. 21 ist auf meinen zusammenfassenden Artikel über Toorenvliet in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission von 1895 hingewiesen. Vieles, das über Toorenvliet gesammelt war, musste dort wegbleiben, da die Anmerkung ohnedies hypertrophisch war. Ich hole nunmehr nach, was sich hier unterbringen lässt.[1])

[1]) So selten Toorenvliet's Bildchen anderwärts sind, so häufig findet man sie in österreichischen Sammlungen, was doch wohl mit Toorenvliet's Aufenthalt in Oesterreich zusammenhängt. So kommen im ältesten Inventar der Wiener Schönborngalerie vor „Vier Kopff Brust Stuck vom Dornflied". Aus der Sammlung des k. k. Hofkriegsrathes v. Hauern sind zwei Toorenvliets im vorigen Jahrhundert von Johann

1368. J. van Rossum: Vornehmer Herr in einem Parke. Signirtes Bild von 1665. Jan van Rossum ist, wie mir

Feigl (dem Wiener Stecher) nachgebildet worden. 1769 befand sich ein Bild mit einer jungen Eierhändlerin und einem alten Versucher in der Sammlung des Geheimrathes Grafen von Burghaus in Wien oder Raab (gestochen mit vielen erklärenden Inschriften 1769 von Char. Pechwill in Wien als „la vieillesse amoureuse"). Das Original war mit 1675 datirt (kleines Hochbild). Fast sicher dasselbe, das 1879 in der Auction Strache wieder zum Vorschein kam. Siehe weiter unten Leider ist's seither wieder verschollen. Auf einer Wiener Auction von 1822 waren Nr. 9 und 9 a von Toorenvliet, 1823 im Katalog Hauschka Nr. 92 und 93. Ein Flötenspieler und ein Geiger. 1829 im zweiten Katalog Kaunitz: Nr. 26 Bildniss eines Alten. 1832 in der Sammlung Soriot de l'Host Nr. 127 „ein Toorenvliet: Chemiker", 1865 im Inventar Jäger zwei Toorenvliets, 1879 Auction Strache zwei Toorenvliets Nr. 117 und 118. Magd „von einem Manne geliebkost bei Kerzenbeleuchtung" und „eine Eierverkäuferin" (Nr. 117 sei an Posonyi gekommen), Auction Hofbauer. Auction Krocker Nr. 2487, Auction Rosenberg Nr. 354, Auction Bossi Nr. 239. Daneben noch viele andere, die ich schon 1895 genannt habe. Viel weniger bieten ausländische Sammlungen, die mir freilich nicht alle ebenso geläufig sind wie die Wiener Galerien. 1777 verzeichnet der Katalog der Galerie Randon de Boisset in Paris als Nr. 133 einen „Tourne-Uliet" („une chambre, dans laquelle sont une femme assise tenant une bouteille, un homme qui tient sa pipe et un verre dans ses mains; un tonneau leur sert de table; sur un plan plus éloigné on apperçoit deux autres hommes". — auf Holz, h. 16", br. 12" 6"'). In neuerer Zeit verzeichneten die Auction der Berliner Galerie Schönlank 1896 einen Toorenvliet (Nr. 189). ferner die Kölner Auctionen vom Juni und December 1896 dem Toorenvliet zugeschriebene Bilder. 1895 war auf der Vente Houck in Amsterdam ein „buveur" von Toorenvliet. 1889 war in Leipzig ein Toorenvliet ausgestellt. Als Besitzer wurde Dr. Alfred Beck in Leipzig genannt. Auch De Groot bestätigt mir, dass z. B. in Holland nur selten noch Toorenvliet's vorkommen. Er nennt einen in der Sammlung Ruyssenaer. Stadtarchivar Ch. M. Dozy in Leyden schreibt mir freundlichst, dass er das Porträt des

Haverkorn v. Rysewyk schon 1893 mitgetheilt hat, ein Rotterdamer Künstler. Im Schilderregister des Jan Sysmus, das Bredius in „Oud Holland" veröffentlicht hat, kommt Folgendes

---

Th. Craanen von Toorenvliet besitzt, das durch ein Schabkunstblatt bekannt ist. — Seit 1895 habe ich in österreichischen Sammlungen noch notirt: Im Wiener Schottenstifte: Bildchen von 1677 und 1679, also aus der Zeit, als Toorenvliet in Wien thätig war; in der Galerie des Stiftes St. Florian Nr. 19 und 20 zwei gute kleine Toorenvliets auf Kupfer. Halbfiguren: alte Frau mit Flasche und alter Mann mit Pfeifchen. Gegenstücke. In der Galerie Winter-Stummer ein Bild aus 1667; beschrieben im Katalog von 1895. In der Galerie Benedeck zu Graz (jetzt im Landesmuseum) ein Antonius Eremita. Kleines gutes Bild. In der Sammlung des Schriftstellers Georg Haas († 1895) in Gloggnitz eine Versuchung Antonii, die sehr durch Uebermalungen gelitten hatte (weiches Holz, circa 0·35 h., 0·30 br.). Beim Kunsthändler Leitner in Pest: Zahlreiche Gesellschaft beim Mahle in einem Atelier. Links der Maler an der Staffelei. Rechts am Tische kommt der Alte vor, der oft als Modell zu Toorenvliet's Philosophen gedient hat (Leinwand, circa 0·50 br., 0·40 h., signirt in hellen Zügen links unten „J Toorenvliet Fc"). Auf der Palette des Malers sitzen der Reihe nach vom Daumen angefangen: Weiss, Gelb, röthliche Töne, dunkle Farbe. Das Bild stammt aus Wien. Vgl. meinen Artikel von 1895. — Ein gutes interessantes Malerwerk des Toorenvliet wird in der Wiener Hofbibliothek bewahrt. V. d. Kellen's P. Gr. holl. wird dadurch ergänzt. De Groot schreibt mir freundlichst: Die Zeichnung zum Empfange Karl's II. von England im Moritzhuis (zu Fredr. Muller, Hist. Prenten 2156, 3) war am 26. April 1894 in einer Kupferstichauction bei v. Stockum im Haag; die Zeichnung zu F. Muller 2156, 4 dagegen ist im Kupferstichcabinet in Dresden. — Zu den Stichen nach Toorenvliet vgl. auch den (in diesem Falle) lesenswerthen Text in Görling's „Belvedere", welcher den Stahtstich nach Toorenvliet's kranker Frau in der Liechtensteingalerie begleitet (S. 247 ff.). Die Bildnisse des Jakob Denys und Theodor Craanen (siehe oben) werden sehr gelobt im Gegensatze zu anderen Bildnissen von Toorenvliet. „Selten sind Toorenvliet's lange unbekannt gebliebenen drei Radirungen mit Hunden.

über „J. van Rossem" (mit e) vor: „Conterfeiter, moy, te Vianen 1669." Das bedeutet also, dass van Rossum als guter Porträtist galt und 1669 zu Vianen gelebt hat. Bredius verweist dann auf die signirten Bilder im Rijksmuseum zu Amsterdam, in Wien und in der (weiland) Sammlung Doetsch zu London. Das letztere Bild ist mir nur durch die Photographie von Dixon bekannt und durch die Berichte über die Versteigerung der Galerie Doetsch. (Repertorium für Kunstwissenschaft XVIII, 315 und einen Artikel von Bredius.) Eine Kritik des Bildes (das aus dem Jahre 1671 stammt) muss deshalb meinerseits unterlassen werden, bis ich das Original gesehen habe. Dieses ist, wie mir Dr. G. Ludwig mündlich mittheilte, von Bredius angekauft worden. (Katalog Doetsch Nr. 444.) — 1871 aus der Sammlung Erasmus v. Engert.

1369. Rachel Ruysch: Grosser Blumenstrauss. Signirtes Werk aus 1706. — In der Stallburg nachweisbar.

1370. Gabriel Metsu: Die Spitzenklöpplerin. — Nach S. v. Perger 1811 aus der Galerie v. Raith.

1371. B. van der Meer: Stillleben. Signirtes Bild von 1689. — Nach Engerth seit 1816 in der Galerie.

1372. Dem Juriaen van Streeck zugeschrieben: Stillleben. Vgl. Grazer Tagespost vom 9. October 1895 (Hinweis auf De Groot und W. Schmidt). — In der Stallburg nachweisbar.

Diese Blätter, welche Weigel's Kunstkatalog aufführt, sollen von grosser Schönheit sein." — Zur Literatur noch: Zeitschrift für bildende Kunst XVIII, S. 355, Satyr beim Bauern, und Chronique des arts 1893, S. 3, Kleine Galeriestudien, Neue Folge, Heft III, S. 50 f., Havard „Les merveilles de l'art hollandais" Nr. 227. Bildchen mit drei Figuren 1873 zu Leyden bei Mr. B. W. Wttewaal v. Wickeburgh. Ob es dasselbe Bild ist, das sich jetzt bei Ruyssenaer befindet, werden die holländischen Kunstfreunde entscheiden.

1373 bis 1375. Elias van den Broeck: Blumenstücke. Signirt. Alle erst im Laufe des 19. Jahrhunderts nachweisbar.

1376. Gerrit Dou: Die alte Blumenfreundin am Fenster. Signirt. — Nach S. v. Perger 1811 aus der Sammlung v. Raith.

1377. G. Dou: Der Arzt. Signirtes treffliches Werk aus dem Jahre 1653. Eine Copie danach bei Six in Amsterdam. -- Engerth lässt dieses 1653 vollendete Bild zerstreuter Weise schon 1561 aus Brüssel nach Wien gelangen. Möglich aus Galerie Leopold Wilhelm. Sicher nachweisbar erst bei Mechel.

1378. G. Dou: Das Mädchen mit der Laterne. Beglaubigtes, sehr beliebtes Bild, das bald nach seiner Entstehung von J. Thomas in Schabkunst nachgebildet worden ist (1661), und zwar mit dem ausdrücklichen Hinweis darauf, dass sich das Bild im Besitze des Erzherzogs Leopold Wilhelm befindet.[1])

1379. Jan Tilius: Der junge Dudelsackpfeifer. Besprochen 1894, S. 84. Der Name des feinen Künstlers ist oft entstellt worden. Bei Descamps (der ihn in Herzogenbusch geboren sein lässt) heisst er Filius. Ebenso bei Van Gool (I, 151), der ein datirtes gutes Bild aus dem Jahre 1682 von Tilius kannte. Van Gool sagt, dass Tilius ein Schüler Slingelandt's gewesen ist. Bei J. Smith im Catalogue raisonné

---

[1]) Literatur zu diesem ziemlich seltenen Blatte, das bei Engerth übersehen ist, findet sich genannt im „Katalog einer Specialausstellung der Schabkunst" 1895 im k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie. Vgl. überdies die Nachträge zu Füssli's grossem Lexikon (Folioausgabe), S. 1864, wo noch die ältere Literatur genannt ist. — Was in Hoet's Katalogsammlung III, S. 273, angeführt ist, war wohl eine Copie nach dem Wiener Bilde.

(I, 60) heisst er gar schon „John Filicus". Er wird bei Smith unter den Nachtretern des Slingelandt erwähnt. In Dresden sieht man ein zartes glattes Bildchen aus dem Jahre 1681, das mit dem unseren stilgleich ist. Unser Tilius ist 1680 gemalt. Nach den Angaben von Bredius in Woermann's Dresdener Katalog ist Tilius in Hilvarenbeek geboren. 1683 ist er im Haag nachweisbar, 1694 in London. — Zuerst bei Mechel erwähnt.

1380. Frans van Mieris der Aeltere: Männliches Bildniss. E. 1019. 1894 besprochen (S. 82). — Die Herkunft des nicht besonders gut erhaltenen Bildchens ist unklar. Engerth's Hinweis auf die lothringische Erbschaft ist jedenfalls unsicher.

1381. Frans van Mieris der Aeltere: Eine Dame und ihr Arzt. E. 1018. Signirtes Bild von 1651. 1894, S. 82. — Vermuthlich aus der lothringischen Verlassenschaft. Siehe oben, S. 238 f.

1382. Frans van Mieries der Aeltere: Der Cavalier im Verkaufsladen. Signirtes Bild von 1660. 1894, S. 81. — Aus Galerie Leopold Wilhelm.

1383. Willem van Mieris: Der zornige Soldat. Signirtes Bildchen von 1683. 1894, S. 82 f. — Zuerst mit Sicherheit bei Mechel.

1384. Willem van Mieris: Ein Alter bietet einer Frau Geld an. Signirtes Bild aus 1683. E. 1022. — Nach Engerth, Band III, S. 387, kam dieses Bild unter Kaiser Josef II. nach Wien, und zwar aus einem der kaiserlichen Schlösser.

1385. Willem van Mieris: Bildniss einer Frau. Signirtes Werk von 1684. E. 1021. — Aus Pressburg für die Mechel'sche Aufstellung herangezogen.

1386 und 1387. Jan Davidsz de Heem: 1386, Kelch und Hostie von Guirlanden umgeben. Signirt und datirt mit 1648. — Aus Galerie Leopold Wilhelm Nr. 140. — 1387. Stillleben aus derselben Galerie Nr. 76.

1389. Abraham van Beyeren: Stillleben. Monogrammirt. — Nach Engerth in der Stallburg nachweisbar.

1390 und 1391. Jan van Huysum: Zwei Blumenstücke. Beide signirt. — Zuerst bei Mechel.

Gegenwärtig sind im zweiten Stockwerke des Hofmuseums einige Reihen niederländischer Bilder und einige einzelne Gemälde ausgestellt, die im jüngsten Führer nicht verzeichnet stehen. Wir widmen ihnen die Aufmerksamkeit einiger Minuten, die sie vollauf verdienen, auch wenn die Ausscheidung von einigen dieser Werke aus der Hauptgalerie, wo sie unter Engerth die besten Plätze eingenommen haben, im Allgemeinen gut zu heissen ist. Auch die neu ausgestellten Bilder dürfen wenigstens eine vorübergehende Beachtung beanspruchen.

Die Bilderreihen sind: Die grossen Cartons des Vermeyen und die Schlachtenbilder des Peeter Snayers. Von beiden war schon mehrmals die Rede. Die Vermeyen'schen Entwürfe sind uns 1632 in der Grazer Burg begegnet (S. 217). Nach Wien gebracht, blieben sie lange versteckt, bis sie durch Engerth im Jahrbuche veröffentlicht und im neuen Hofmuseum ausgestellt wurden. Es sind die Vorlagen für Wandteppiche, die 1554 ausgeführt worden sind. Auch später, 1722, sind nochmals Tapisserien danach gefertigt worden. Beide Reihen sind

erhalten, die ältere in Madrid, die jüngere in Schönbrunn (hierzu Engerth im Jahrbuche Band II und IX, S. 419 ff., sowie im Galerieführer von 1892. Ueber die bevorstehende neue Aufstellung dieser Cartons vgl. Mittheilungen des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie V, S. 346 ff.)[1]) Dargestellt sind die Kämpfe der kaiserlichen Heere in Afrika unter Kaiser Karl V.

Auch die zweite Bilderreihe, die Kriegsbilder von P. Snayers, sind uns schon bekannt. Sie wurden im Zusammenhange mit der Galerie Leopold Wilhelm erwähnt. Auch fanden wir sie eine Zeit lang im unteren Belvedere aufgestellt. (Hierzu Mechel's Katalog und noch später 1793 „vertraute Briefe zur Charakteristik von Wien", S. 72.) In den Achtzigerjahren des 19. Jahrhunderts sind sie durch Schellein restaurirt worden. Eingehende Beschreibungen in Engerth's Katalog.

Von einzelnen Bildern verzeichnete ich im Herbst 1898 eine Landschaft mit Hirschjagd von R. Megan (E. 998), ein Bild in der Art des B. Fabritius: geldzählender Jüngling (E. 1079 als „niederländisch"), das 1894, S. 77, besprochen ist. In der Nähe jenes Bild mit drei Köpfen, das früher unpassender Weise als Maerten de Vos galt. (E. 1372, besprochen 1894, S. 55 f.) Eine alte Copie nach G. Honthorst's St. Joseph mit dem Engel ist bei Engerth beschrieben und durch Scheibler besprochen. Noch nenne ich des Frans Leux Bildniss des Erzherzogs Leopold Wilhelm. (E. 967.) Der Dar-

---

[1]) Zu Vermeyen neben der älteren Literatur auch Gault de St. Germain: Guide de l'amateur de tableaux (1818, S. 24 f.), Hormayr's Archiv vom 12. Januar 1821, Lützow's Kunstchronik XVIII, Sp. 254. Gazette des beaux-arts 1893, I, 376.

gestellte trägt hier einen schwarzen geistlichen Habit. Die Herkunft aus dem Besitze des Erzherzogs ist selbstverständlich.[1])

Ein grosses Schlachtenbild von Jan van Hughtenborg, mehrere ungenannte niederländische Bildnisse, ein flandrisches Stillleben aus der Nähe des Jan Fyt und zwei lebensgrosse Bildnisse Kaiser Karl's V. von Seisenegger füllen noch überdies diese Räume, welche den Bestand der grossen Galerie in dankenswerther Weise ergänzen. Die Seiseneggers stammen meines Wissens aus Ambras und haben zu einem Streit zwischen Ilg und Engerth Anlass gegeben, den ich übrigens nur andeute.

---

[1]) Frans Leux wurde schon mehrmals genannt. Uebersehen dabei die kleinen Beiträge in Engerth's Katalog, Band III, S. 271 f. Frans Leux wurde 1684 vom Kammerdiener zum Schatzmeister befördert, 1692 erhielt er ein bedeutendes Gehalt.

Die Deutschen.

Wenngleich der Zahl nach gering, sind die Altdeutschen der Wiener Galerie doch von unbestrittener Bedeutung. Werke ersten Ranges sind darunter. So würde jedes einzelne der Bilder von Dürer und Holbein allein eine ganze kleine Privatgalerie aufwiegen. Dann noch die Baldung, Altdorfer, Amberger Müelich, Schäuffelein, die Cranachs, der Hans von Culmbach; auch Theodorich von Prag, Meister d'Pfenning, um auf die ältesten Bestandtheile der Galerie hinzuweisen; endlich eine Anzahl von Namenlosen, die durch gute und kunstgeschichtlich interessante Bilder der Anregung zum Schauen und Lernen genug bieten.

Die späteren, weniger geschätzten Perioden, besonders die Maler aus der Zeit um 1600, können in Wien vortrefflich kennen gelernt werden, und manches nette Stück wird auch vom späten 17., vom 18. Jahrhundert beigestellt.[1])

Den deutschen Bildern wird durchschnittlich etwas mehr Raum zu widmen sein, als den bisher besprochenen

---

[1]) Zu den Altdeutschen in Wien ist im Allgemeinen als Literatur zu nennen Schnaase's Geschichte der bildenden Künste, Band VIII, die Handbücher von Janitschek und von Woltmann-Woermann, einige Zeilen bei R. Vischer in den Studien zur deutschen Kunstgeschichte, mehreres bei Scheibler im Repertorium für Kunstwissenschaft, Band X. Neuestens äusserte sich G. Ebe's deutscher Cicerone, Band III, S. 127 ff. und 224 ff., über unsere Altdeutschen, was Dank verdient, obwohl die Hauptstärke dieses Cicerone nicht in der Geschichte der Malerei liegt. — Die zahlreichen Abbildungen aus den Knackfuss'schen Monographien und die aus Philippi's Kunstgeschichtlichen Einzelndarstellungen, die häufig auf Gemälde in Wien Rücksicht nehmen, seien im Allgemeinen genannt.

Gemälden. Denn sie sind bisher von den Galeriestudien nur in wenigen Fällen gestreift worden. Uebrigens soll auch in diesem Abschnitte gedrängte Kürze herrschen, und die Form der Besprechung bleibt im Wesentlichen dieselbe wie in den Abschnitten über die romanischen und niederländischen Maler.

1392 und 1394. Theodorich von Prag: Der heilige Ambrosius und der heilige Augustinus. Ueberlebensgrosse Halbfiguren. Gemusterter Goldgrund. Wiederholt abgebildet, und zwar der Augustinus bei Janitschek in der Geschichte der deutschen Malerei (S. 203) und bei Woltmann-Woermann in der Geschichte der Malerei (I, S. 397) und neuerlich beide in photographischem Kupferdruck bei J. Neuwirth in: „Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen" (Tafel XLI), womit denn auch die wichtigste Literatur über die merkwürdigen Denkmäler angedeutet ist. — Aus der Burg Karlstein für die Mechel'sche Aufstellung herangezogen, was schon im geschichtlichen Abschnitt erörtert worden ist.

1393. Theodorich von Prag: Christus am Kreuz. Früher unter der Benennung Wurmser, gegen welche Waagen und Woltmann (in ihren Handbüchern) und Scheibler (im Repertorium für Kunstwissenschaften X, 305) aufgetreten sind. Seither ist die Benennung Wurmser verlassen worden. Vgl. Neuwirth a. a. O. — Für Mechel aus Karlstein.

1395. Deutschböhmischer Maler des frühen 15. Jahrhunderts: Grosses Drei-Königsbild. — Seit Mechel nachweisbar.

1396. Meister d'Pfenning: Kreuzigung. Wichtiges signirtes Bild aus dem Jahre 1449. Abbildung bei H. Thode: Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert

(S. 64). Nebstbei bemerkt, hat sich seither herausgestellt, dass d'Pfenning kein Nürnberger Maler war. Vielleicht ergibt sich im Abschnitte über die Galerie des Wiener Schottenstiftes Gelegenheit, von dem Meister eingehend zu handeln. — Nach Angabe des neuen Führers wurde das Bild um 1837 aus dem Vorrathe hervorgeholt. Eine gewisse Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass die Pfenning'sche Tafel aus der Sammlung des Hofrathes S. v. Greiner stammt und 1777 oder 1778 ins Belvedere gekommen ist (siehe oben S. 232, wozu sich der Abschnitt über die Galerie Greiner gesellen soll).

1397 bis 1400. Meister R F.: Vier grosse Tafeln: Christus auf dem Oelberge, Geisselung, Kreuztragung, Kreuzigung. Vgl. Krafft's Katalog (1837), S. 221 f., Waagen, S. 180. Durch ein Missverständniss in der Deutung oder Lesung einiger Urkunden wurde seit etwa 1879 der Meister R F mit einem in Wien ansässigen Wolfgang Ruland identificirt, der Maler gewesen sein soll (vgl. A. Ilg in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission f. E. u. E. 1879, S. 70 ff.). R F sollte heissen Ruland Fecit. Später stellte es sich heraus, dass der Wolfgang Ru(e)land der Wiener Urkunden Ziegeleibesitzer war und nicht Maler. Nach den archivalischen Mittheilungen Spatzenegger's gab es aber einen Passauer Maler Roeland Früeauf (vgl. Mittheilungen der k. k. Centralcommission a. a. O. und Jahrbuch XVI, S. CX ff.) Auf diesen sind eine Zeit lang die Tafeln des R F bezogen worden (auch durch Ilg a. a. O. und durch Scheibler im Repertorium für Kunstwissenschaft X, 301 f.). Janitschek in der Geschichte der deutschen Malerei 299 f. äussert sich mit Vorbehalt. Die von Engerth besonders betonte Verwandtschaft mit dem Meister von Gross Gmain ist nur eine recht allgemeine. Auch die Identität mit dem Meister

„Rueland" der Klosterneuburger Tafeln (vgl. „Die Schatzkammer und die Kunstsammlungen im lateranischen Augustiner-Chorherrnstifte Klosterneuburg", Wien, 1889, S. 90 f., wo die ältere Literatur zusammengestellt ist)[1]) ist nicht zu halten. Dagegen dürfte der Monogrammist R F von Klosterneuburg (von ihm sind dort vier Bilder mit Darstellungen aus der Gründungsgeschichte von Klosterneuburg *a)* Auszug zur Jagd, alt und echt monogrammirt R F; auf *d)* ist die Jahreszahl 1501 alt, dagegen das R F falsch) sich mit dem Meister R F der Wiener Galerie decken.[2]) Die Bilder der kaiserlichen Sammlung fallen übrigens früher, sie sind mit 1490 und 1491(?) datirt. — Alle vier Tafeln vermuthlich aus der Sammlung Greiner.

1401 bis 1403. Dem Meister R F verwandt: Flügelaltar. Mitten der Tod Mariä, auf den Flügeln St. Christoph, St. Petrus (nicht Jacobus), Gregor und Johannes Evangelista. Besprochen bei Waagen und Scheibler (Rep. X, 302). E. 1504. Vor kurzem machte F. v. Sagburg darauf aufmerksam, dass aus dem Petrus durch Uebermalungen ein Jacobus der Aeltere gemacht worden ist (vgl. Seemann's Kunstchronik 1898, Nr. 18, Sp. 299). — Nach Angabe des neuen Führers sei dieser Flügelaltar schon im 17. Jahrhundert in Prag nachweisbar.

---

[1]) Ergänzend nenne ich das deutsche Kunstblatt von 1841, S. 429, und A. Schmidl, „Wiens Umgebungen" I, 245.

[2]) Zum Monogrammisten R F am Peringsdörffer Altar vgl. R. Vischer: Studien zur deutschen Kunstgeschichte 359 ff. und 600. H. Thode a. a. O., S. 175 und Reber: „Ueber die Stilentwickelung der schwäbischen Tafelmalerei", S. 345. Er ist von unserem R F verschieden. Die Gruppirung der österreichischen R F-Bilder, wie ich sie oben gab, wird nur als Meinung hingestellt. Eine Ueberprüfung musste aufgeschoben werden.

1404. Dem Meister R F verwandt: Christus am Kreuz (E. 1571). Galt früher als Herlen, was sich nicht halten liess. Besprochen von Scheibler und Janitschek. — Seit 1824 nachweisbar.

1405. Hans Burgkmair: Bildniss des Malers und seiner Frau, als Vanitasbild, als Allegorie der Vergänglichkeit aufgefasst. Signirtes Werk aus dem Jahre 1528 (kaum 1529). Auf Lindenholz. Die Inschriften, einschliesslich der ergänzten Datirung und die Herkunft des Bildes wurden von mir kritisch besprochen in den Kleinen Galeriestudien, Band I, S. 272 f. Abbildung bei Ed. Heyck „Kaiser Maximilian I.", S. 110. — War vermuthlich 1766 im Besitze des Stechers Georg Christian Kilian zu Augsburg. Erst 1781 im Belvedere nachweisbar. Engerth's Hinweis aufs Prager Inventar von 1737 ist durchaus verfehlt. Die Veröffentlichung der Prager Inventare im Jahrbuche (Band X) ermöglichte seither eine genaue Ueberprüfung der Engerth'schen Vermuthung. Das Bild, das Engerth mit der Burgkmair'schen Vanitas verwechselt, ist ein Van Aachen und auf Leinwand gemalt (Jahrbuch X, S. CLIII, Reg. 6234, siehe auch Reg. 6232).

1406 bis 1413. Christoph Amberger: Bildnisse. Alle besprochen bei Ernst Haasler: „Der Maler Christoff Amberger von Augsburg" (1893). Mehrere derselben waren früher anderen Meistern zugeschrieben. Nr. 1407 und 1408 galten als Scorel'sche Arbeiten. Justi (im Jahrbuche der königlich preussischen Kunstsammlungen II, S. 201, Anmerkung) ist mit Recht dagegen aufgetreten. Zu der älteren Zusammenstellung der Amberger'schen Bilder im Belvedere vgl. Woltmann in der Kunstchronik IX, 191 ff., Scheibler's oft genannten Artikel im X. Bande des Repertorium für Kunstwissenschaft und Wilhelm Schmidt's Bemerkungen im Band XIII desselben Re-

pertoriums. Den Namen des Dargestellten auf dem Sulczerbildniss von 153 .. habe ich vor Jahren bei günstiger Beleuchtung mit Sicherheit gelesen (vgl. Monatsblatt des Wiener Alterthumsvereines, Januar 1889). Ueber den Dargestellten theilt Haasler (a. a. O., S. 61 f.) mit, dass dieser Ulrich Sulczer 1463 geboren ist, 1538 ins Augsburger Patriciat aufgenommen wurde und 1545 starb. Die Jahreszahl auf dem Bilde ist wohl nicht vollkommen erhalten. Sie dürfte 1538 gelautet haben. Denn das Alter des Dargestellten ist mit 75 angegeben. Aufs Geburtsjahr des Ulrich Sulczer bezogen, gelangt man so zur Zahl 1538, die um so wahrscheinlicher wird, als sie der Aufnahme ins Patriciat entspricht. — Das Sulczerbildniss stammt aus der Ambrasersammlung (Sacken: Die k. k. Ambrasersammlung II, S. 58, Nr. 63 als Scorel). So auch bei Scheibler im Jahrbuche der königlich preussischen Kunstsammlung II, 214). — Nr. 1407 und 1408 sind schon in der Stallburg nachweisbar (Haasler, S. 75 f.). — 1409: Bildniss Christoph Baumgartner's. Gleichfalls in der Stallburg nachweisbar. — 1410: Bildniss des Martin Weiss (mit einem Schädel). Aus der Galerie Leopold Wilhelm, Inventar Nr. 542. — 1411: Weibliches Bildniss; in der Stallburg nachweisbar. — 1412: Männliches Bildniss (E. 1509); in der Stallburg nachweisbar. — 1413: Bildniss des Herzogs Ludwig X. von Bayern-Landshut (E. 1431, Haasler, S. 77 und 139, wo mehrere Wiederholungen namhaft gemacht sind. Ich füge hinzu eine angebliche Copie nach Müelich in der Karlsruher Galerie 106, alt 397. Eine andere Copie aus der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol wurde durch Fr. Kenner besprochen Jahrbuch XV, 164 f.). Aus Galerie Leopold Wilhelm, deren Inventar auch den Namen Amberger nennt Nr. 576).

1414. Dem Hans Müelich zugeschrieben, vielleicht Hans Mädl? Männliches Bildniss aus dem Jahre 1540 und mit dem Monogramm versehen. In der unteren Hälfte des capitalen H ein M, so dass das Ganze links und rechts fast symmetrisch erscheint. Abbildung des Kopfes aus Nr. 1414 in dem Hefte „Zur Methodik und Psychologie des Gemäldebestimmens", S. 71. Auf der Rückseite das Wappen angeblich der kaufbeurischen Familie Hörmann von und zu Gutenberg und darunter auf einer Bandrolle der Name „Hanns Mädl". Dieser veranlasste mich schon vor Jahren, die Bilder mit dem obigen Monogramme von dem Werke des Müelich vermuthungsweise auszuscheiden (vgl. Wiener Zeitung 1889, 5. October in dem Artikel „Aus Dessau"). Und wirklich trennt sich die Gruppe der glatteren feineren Bilder mit dem symmetrischen Monogramm von derjenigen der sicheren Werke des Müelich ganz auffallend. Diese Angelegenheit ist bei Max Zimmermann („Hans Müelich und Herzog Albrecht V. von Baiern" 1885) ebenso übersehen, wie später bei M. Friedländer, der in seinem Werke über Altdorfer (S. 154) ein frühes Bild des wirklichen Müelich nachweist, ein Werk, dessen Stil doch gar nicht zu den vielleicht Mädl'schen Bildern passt. Und diese müssten wenige Jahre später um 1540 entstanden sein. Das früheste Müelich'sche Bild scheint der asymmetrisch monogrammirte Hieronymus von 1536 im Nürnberger germanischen Museum zu sein. W. Schmidt wies im Besitze des Herrn Amman auf Schloss Seeburg bei Kreuzlingen am Bodensee ein Bild mit Christus am Kreuze nach, das ebenfalls asymmetrisch monogrammirt und 1536 gemalt ist.

Der Unterschied der Gruppe mit dem symmetrischen Monogramm um 1540 und derjenigen mit asymmetrischen Künstlerzeichen ist ein so auffallender, dass man

dem Namen Hans Mädl denn doch mehr Aufmerksamkeit widmen sollte als bisher. Was gegen meine Vermuthung spricht, soll nicht verschwiegen werden, nämlich, dass aus den Vierzigerjahren des 16. Jahrhunderts augenscheinlich Müelich'sche Zeichnungen auf Pergament nachweisbar sind, die mit einem symmetrisch angelegten Monogramme versehen sind. Doch ist die Form des Monogramms immerhin eine andere als die auf den Bildern, indem das M bis an die obere Grenze des H reicht und von dem Querbalken des H geschnitten wird. Das Porträt mit symmetrischem Monogramm der Galerie Liechtenstein aus dem Jahre 1543 könnte ferner als eine Art Uebergang von den glatten Bildern um 1540 zu den späten rauheren angesehen werden. Endlich ist es recht gut denkbar, dass Hans Mädl der Name des Dargestellten ist. Ich verzichte darauf, die Angelegenheit vor einer neuerlichen genauen Prüfung gewaltsam entscheiden zu wollen.[1]) Ob Hans Mädl ein Künstlername sei, bleibt für mich einstweilen noch fraglich.

---

[1]) In der Müelichfrage ist noch Vieles zu leisten. Meines Wissens noch gar nicht kritisch benützt sind die Angaben bei J. Schön: Schätze mittelalterlicher Kunst aus Salzburg (ohne Datum circa 1840 gedruckt). Die letzte Tafel und der dazu gehörige Text betreffen „Ein Tempera Gemälde von Hanns Mielig" (Eva). Dieser Müelich, wohl ein Vorfahre, vielleicht der Vater des bekannten Malers, wird als Salzburger Landeskind in Anspruch genommen. Das Bild „befand sich noch zu Anfang dieses Jahrhunderts in der . . . Leonhardskapelle zu Kundel, kam aber von dort weg und in den Besitz des als Kenner und Beförderer der Kunst rühmlichst bekannten Benedictiners P. Zobel zu Viecht nächst Schwatz". Ferner erwähnt der Text, dass in den Kirchen zu Hofgastein und Rauris viele Bilder von demselben Künstler vorhanden waren. „Unter der kleinen Verlassenschaft des zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts verstorbenen salzburgischen Malers Streicher befanden sich mehrere derselben Gemälde. Dieselben sind zweifelsohne zur Zeit aus

1415 und 1416. Hans Müelich: Bildnisse des Herzogs Albert V. und der Herzogin Anna von Bayern. Signirte Bilder aus dem Jahre 1556. Nach Engerth befindet sich im Wilhelmsgymnasium zu München ein ähnliches Bild (dieses besprochen bei Max Zimmermann). Täuscht mich die Erinnerung nicht, so bewahrt auch Fürst Johann von und zu Liechten-

---

Rauris weggenommen worden, als Streicher für jene Kirche ein grosses Altarbild, die heiligen drei Könige vorstellend, malte." Wie es scheint, sind die Rauriser Müelichs vom „Maler und Alterthumsfreund Domenico Quaglio aus München aufgekauft" worden. Dieser kaufte auch das Bild mit Eva, das Gegenstück dazu mit Adam und das Mittelbild mit der Dreifaltigkeit. „Mit deutschen Buchstaben finden wir am Fussgestell H. Mielig ganz ausgeschrieben." Dieser Künstler „soll Besitzer eines Anwesens in Hofgastein" gewesen sein, das „Honighof" hiess. Wenn die Angabe der Tempera richtig ist, so fallen die Bilder wohl zu früh, um mit unserem Hans Müelich in unmittelbare Beziehung gesetzt werden zu können. Indes scheint es, dass die Familie des bayerischen Malers aus dem Salzburgischen stammt. — Zwei verscholllene Werke des H. Müelich (eine Dornenkrönung und eine Kreuzabnahme) sind erwähnt bei Reber in seinem Vortrage über das Fickler'sche Inventar von 1598 (bayer. Akad. der Wissenschaften 1892, Heft I, S. 158). — Zu Müelich neben der schon genannten Literatur, neben Hefner v. Alteneck, „Originalzeichnungen der deutschen Meister des 16. Jahrhunderts zu ausgeführten Kunstwerken für Könige von Frankreich, Spanien und andere Fürsten" (1889), Text S. 4, und neben Hefner v. A., „Deutsche Goldschmiedwerke des 16. Jahrhunderts" (1890); vgl. auch den Katalog der Münchener historischen Kunstausstellung von 1876, S. 133; Nagler's Monogrammisten und unter den Besprechungen der Max Zimmermann'schen Arbeit, die in Thode's „Kunstfreund", Sp. 186 f. und in Lützow-Seemann's „Kunstchronik" XX, 715 ff. Siehe auch Repertorium für Kunstwissenschaft XIII, 231; XIV, 435. — Nr. 251 und 252 in der Leipziger Galerie schienen mir vor Jahren frühe Werke des Monogrammisten zu sein, der dem Hans Mädl in Wien entspricht. In diese Nähe versetzte ich auch die Bildnisse Nr. 108 und 110 in Donaueschingen.

stein in Eisgrub ein grosses Gemälde, das in diese Gruppe gehört. — Aus der Ambrasersammlung. Nach Engerth spätestens 1788 nachweisbar. In die Galerie erst 1891 eingereiht.

1417. Oberdeutscher Meister des 16. Jahrhunderts: Kreuzerhöhung. Oben abgerundet. Bei Mechel als B. Beham, was von Waagen nicht ganz anerkannt wurde. Bei Engerth (Nr. 973) als „Art des Lucas van Leyden", bei Scheibler als Grünewald. Dagegen sprach W. Schmidt im Repertorium für Kunstwissenschaft XIII, 278. Wie es scheint, ist eine bestimmte Taufe einstweilen nicht möglich. — Aus Galerie Leopold Wilhelm. Inv. Nr. 551, als Lucas van Leyden.

1418. Deutscher Meister aus der Richtung des M. Feselen: Symbolische Darstellung aus der Apostelgeschichte. Sicher nicht von derselben Hand wie Nr. 1417. Bei Mechel als Ouwater, was ganz unsinnig ist. Engerth's Diagnose Albr. Altdorfer (1426) trifft wohl die Richtung besser als die Stimmen, die für Grünewald gesprochen haben (Repertorium X, 282). W. Schmidt (Repertorium XIII, 278, und Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., III, S. 117) wehrte mit Recht sowohl Altdorfer als auch Grünewald ab. Im Handbuch der Gemäldekunde (S. 38) wies ich auf die Verwandtschaft mit M. Feselen hin, die mir auch heute noch sehr überzeugend erscheint, nachdem man durch F. v. Marcuard über die Feselengruppe besser orientirt ist als früher (vgl. „Das Bildniss des Hans von Schönitz und der Maler Melchior Feselen" 1896). Ein Wappen mit einem Löwen (allerdings nicht unwesentlich verändert) kehrt auf dem Schönitzbilde und auf der grossen Wiener Darstellung wieder. Hier fürchte ich allerdings, dass die Heraldik eine Uebereinstimmung nicht anerkennen wird. Immerhin möchte ich eine genaue Prüfung

der Angelegenheit anregen. Denn Hanns von Schönitz hat 1532 sein Wappen und seinen Adel erneuert. (Franz Rieffel spricht im Repertorium für Kunstwissenschaft XVIII, S. 270, für B. Beham.) Im Reber-Bayersdorfer'schen classischen Bilderschatz kommt unser Gemälde als Bart. Beham vor (Nr. 999). Besprochen bei Friedländer (Altdorfer, S. 142), wo mehrere Bilder stilistisch zusammen gezwungen werden. So will Friedländer den angeblichen H. Baldung von 1540 in der Galerie Weber zu Hamburg auf dieselbe Hand beziehen, die unsere Darstellung aus der Apostelgeschichte gemalt hat. Ich erlaube mir dagegen die Beobachtung zu äussern. dass der angebliche Baldung bei Weber (Woermann Nr. 42) von dem Burgkmair-artigen Monogrammisten H F (verbunden) in der Wiener Akademie herstammt.[1]) — Nach Engerth aus der geistlichen Schatzkammer.

1419. Deutscher Meister, verwandt mit Hans Müelich und N. Neufchatel: Die Geschichte der Esther. Grosses Breitbild mit den Wappen der Familien Thurso und Rehlinger. Vgl. oben S. 285 und Waagen II, 336. — Aus der Sammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. In die Galerie erst bei der jüngsten Neuaufstellung eingereiht.

1420. Deutscher Meister vom Anfang des 16. Jahrhunderts: Die Geschichte von der keuschen Susanna. E. 1506. Besprochen durch Scheibler (Repertorium X, 302). Eisenmann hielt das Bild für Regensburgisch, was wohl der Wahrheit nahekommen dürfte. Sicher gehört das Bild dem Donaustil an. Vor Jahren notirte ich übrigens eine Stilverwandtschaft mit Nr. 75 des Ferdinandeums zu Inns-

[1]) Die Galerie Weber besitzt auch einen echten frühen monogrammirten Baldung. Halbfigur der Maria. — Vom Meister H F wird noch später gesprochen.

bruck (Hiob und seine Tröster), einem Werke, das jetzt dem „tirolischen Meister des rothen Greifes" zugeschrieben ist. Ich habe diese Angelegenheit seither nicht mehr bedacht. Sonst erinnere ich mich an eine zweifellose Stilähnlichkeit des Wiener Susannabildes mit den Tafeln des Jörg Breu in Herzogenburg. Ohne neuerliche frische farbige Eindrücke wage ich übrigens nicht, einen bestimmten Namen zu nennen. — Engerth versucht einen Nachweis für die Herkunft aus Ambras. Sicher nachweisbar erst zu Mechel's Zeit.

1421. Albrecht Altdorfer: Geburt Christi. E. 1427. Ist monogrammirt, was schon Mechel längst und neuerlich Friedländer bemerkt hat. Engerth's Katalog und die neueren Führer übersehen das Monogramm auf der Krippe links neben dem Mantel. — Seit Mechel nachweisbar. War 1809 in Paris. Zur Einrichtung des neuen Hofmuseums aus dem Vorrathe hervorgeholt.[1])

1422. Albr. Altdorfer: Die heilige Familie. Monogrammirtes Bildchen aus dem Jahre 1515. Wiederholt in der Literatur erwähnt (Waagen II, S. 335). Ausführlich, wenn auch nicht gerade glücklich behandelt bei M. Friedländer (S. 44, 123). Vgl. auch oben S. 286. — Aus der Ambrasersammlung.

1423. Hans Baldung, gen. Grien: Allegorie der Eitelkeit. Eines der zahlreichen Vanitasbilder, welche man

[1]) Einst ein geschätztes Stück der Galerie, das auch im Brockhaus'schen Conversationslexikon (7. Auflage 1827 im Artikel Altdorfer) erwähnt ist. Ein weiterer Altdorfer, ein Werk von 1532, in kaiserlichem Besitze, wird noch bei Mechel und danach in Fiorillo's Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland erwähnt. Dieses Bild ist seither verschollen (hierzu Repertorium für Kunstwissenschaft XV, S. 420.)

den deutschen Renaissancemeistern verdankt. Bei Engerth als Altdorfer katalogisirt, von mir vor vielen Jahren, als Engerth mir das Bild im Vorrathe des Belvedere zeigte, als Baldung erkannt. Engerth sprach aus Gründen der „Empfindung" lebhaft für Altdorfer, fügte aber im III. Bande seines Kataloges dennoch eine Note bei, dass die „bleiche schattenlose Färbung der weiblichen Figur" an ähnliche Gestalten Baldung's erinnere. Besprochen in meinen Beiträgen zu einer Ikonographie des Todes (Sonderabdruck, S. 99), danach von Fritz Harck im Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen, bei Gabriel von Térey, im „Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung", Strassburg (1894), S. 40f. und anderwärts. In der Galerie Leopold Wilhelm war ein Vanitasbild von Baldung, das mehr als doppelt so gross war als das vorliegende. — Unser Bild ist augenscheinlich dasselbe, das als Werk des Baldung 1737 und später in den Prager Inventaren vorkommt (vgl. Jahrbuch X, S. CLXIV, Nr. 565, und S. CLXXIV und CLXXVII).

1424. H. Baldung: Männliches Bildniss. Signirt, überdies monogrammirt und mit der Jahreszahl 1515 versehen. Jul. Meyer's Künstlerlexikon II, 628, Nr. 30; Waagen I, 165. Térey, S. 40. — Zuerst bei Mechel nachweisbar.

1425. Bernhard Striegel (Strigl): Kaiser Maximilian und seine Familie. Auf der Rückseite die heilige Sippe. Diese wird hier abgebildet, da sie gewöhnlich nicht zu sehen ist.

Eine Abbildung der Vorderseite im classischen Bilderschatz und bei Ed. Heyck „Kaiser Maximilian I." (1898), S. 75. Ueber eine alte Copie in Versailles vgl. E. de Nolhac et A. Pératé, „Le musée national de Versailles" (1896), S. 49.

Die Beziehungen des Memmingerer Malers und Bürgers Bernhard Striegel zu Kaiser Maximilian sind schon 1507



Bernhard Striegel: Heilige Sippe. — Wien, kaiserliche Galerie.
Nach einer Photographie von J. Löwy.

urkundlich beglaubigt (vgl. Jahrbuch II, Regesten 889). Damals erhielt der Maler 20 Gulden rheinisch „für das, was er Sr. Majestät gemalt und gemacht hat". Damals handelte es sich vielleicht um einen Stammbaum, was uns hier aber nicht näher angeht. Unser Bild ist damit nicht gemeint, da Kaiser Maximilian I. darauf schon ziemlich betagt dargestellt ist und weil der, 1506 geborene Ludwig II. darauf schon als etwa acht- bis zehnjähriges Kind vorkommt. Karl V. (1500 geboren) sieht ziemlich erwachsen aus, etwa 16 bis 18 Jahre zählend. Dass er schon die Kette des goldenen Vliesses trägt, kommt für die Datirung des Bildes nicht in Frage. Don Carlos erhielt sie schon 1501. Indes fällt Striegel's Arbeit sicher noch in die Lebenszeit des Kaisers (der bekanntlich 1519 gestorben ist). Schon 1520 ist das Bild in einer Inschrift erwähnt, welche auf einem wichtigen Werke des Meisters vorkommt. In jener Inschrift, sie findet sich auf dem Cuspinianbilde der Berliner Galerie, wird erwähnt, dass Striegel vorher eine Tafel mit den Bildnissen Kaiser Maximilian's I., der Maria von Burgund, ihres Sohnes (Philipp des Schönen), Karl's V., Ferdinand's I. und Ludwig's II. (von Ungarn und Böhmen) gemalt hat. Diese Tafel muss wohl unser Bild sein, da letzteres stilistisch und in der Anordnung mit dem Cuspinianbilde ganz nahe verwandt ist. Das Cuspinianbild ist 1520 laut Inschrift in Wien entstanden. Man wird nicht irre gehen, wenn man annimmt, dass die Familie Kaisers Maximilian I. kurz vorher ebenfalls in Wien gemalt worden ist, nach älteren Behelfen, die man sich als Bilder und Zeichnungen wohl von Striegel's eigener Hand vorzustellen hat. Eines dieser Bilder bewahrt die Wiener Galerie selbst (Nr. 1428).

Die Inschriften der Vorderseite sind als Pentimente aufzufassen. Sie sind zwar vermuthlich von Striegel's eigener Hand,

gehören aber doch nicht dem ursprünglichen Bilde an. Unter den Zügen mit den Namen der Dargestellten haben andere Inschriften gestanden, die sich auf die heilige Sippe beziehen. Man sieht sie, meist vollkommen leserlich, allerwärts durch die alte Uebermalung durchschimmern. Wahrscheinlich haben Gesellen, die des Schreibens und Lesens wenig kundig waren, auf die Vorderseite jene Schriften gesetzt, die für die Rückseite bestimmt waren. Nach einiger Zeit bemerkte dann wohl der Meister das Missverständniss. Er liess dann vermuthlich die irrthümlich hingesetzten Namen überstreichen und malte auf die gedeckten Inschriften neue. Auf der Rückseite sind die Inschriften (die sich auf die dargestellten heiligen Personen beziehen) in ihrem ursprünglichen Zustande verblieben. Die Nummer 263, die auch in unserer Abbildung leserlich ist, gehört zwar nicht zum ursprünglichen Bilde, ist aber alt (nicht modern). In der Einleitung erwähnt (S. 17). — Zweifellos alter kaiserlicher Familienbesitz, indes erst seit Mechel sicher nachweisbar (bei Mechel als Grünewald).[1])

[1]) Unsere Kenntnisse über Striegel sind eine Errungenschaft der neuen Kunstgeschichte. Hierüber W. Bode und L. Scheibler im Jahrbuche der königlich preussischen Kunstsammlungen II, S. 54 ff., die neuen Berliner Kataloge und Muther's Cicerone durch die Berliner Galerie. Striegel hatte sich als der Name für den „Meister der Sammlung Hirscher" herausgestellt. Sofort entwickelte sich eine reichliche Striegelliteratur, aus der ich Einiges anführe: R. Vischer: Neues über B. Striegel im Jahrbuche der königlich preussischen Kunstsammlungen VI, S. 38 ff. und 81 ff., W. Schmidt in der Seemann-Lützow'schen Kunstchronik XV (1880), Sp. 635, die Abschnitte in den Handbüchern von Woltmann-Woermann und Janitscheck, Repertorium für Kunstwissenschaft VI, 316 (W. Schmidt), X, 29, 303, 305 (Scheibler), XI, 356 (W. Schmidt gegen den sogenannten Joh. Aquila der Wiener Galerie), XIII, 279, Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst, Neue

1426 bis 1429. Bernhard Striegel: Bildnisse. 1426. Kaiser Maximilian I. Himmel oben und rechtshin stark erneuert (vgl. hierzu fast die ganze oben genannte Literatur). Galt früher als Grünewald. — Seit Mechel nachweisbar. Wohl alter Familienbesitz, was auch von den folgenden Bildnissen gilt. — 1427. Karl V. — 1428. König Ludwig II. von Ungarn. — 1429. Kaiser Maximilian I.; galt seit Mechel als Jacob Walch. Oft wiederholt. Nach meiner Erinnerung befindet sich eine alte Copie danach auch im fürstlich Liechtenstein schen Schlosse Eisgrub. — Vermuthlich schon zu Zeiten Kaisers Maximilian I. in kaiserlichem Besitze.

1430. Vielleicht ein frühes Werk des B. Striegl: Doppelbild; die heilige Familie. Bei Engerth als Johannes Aquila, was ohne Zweifel ein Missverständniss der Inschrift auf dem Gewandsaume des Johannesknaben war. Der Adler, aquila, ist doch Symdol des Johannes. Vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft X, 295; XI, 356; XIII, 279. — Zuerst bei Mechel.

Folge, III. S. 257 ff. Im classischen Bilderschatze ist als 1413 das Bildniss der Bianca Maria, der zweiten Gemahlin des Kaisers Maximilian (aus der Sammlung O. v. Spitzel in München) abgebildet. Der Text nennt einige Literatur dazu. — Aus den älteren Quellen blieb bisher meines Wissens unbenützt: Hirsching. „Nachrichten von sehenswürdigen . . . sammlungen . . . in Teutschland" VI (1792). S. 76. Danach befand sich in der Boller'schen Sammlung zu Eichstädt „Ein alter Apotheker von Strigl" 1' 1 1/2" breit, 1' 6" hoch. — Zu meiner Erwähnung des Striegl'schen Hallerbildnisses in Pest (Kleine Galeriestudien I, S. 253) habe ich nachzutragen, dass es vollkommen mit dem Münchener Hallerporträt (Nr. 190) übereinstimmt. (Vergleichung mittelst kleiner Zeichnung und bei frischer Erinnerung.) Das Münchener Hallerbildniss hat zur Zeit, als es noch den Boisserées gehörte, Jacob Walch geheissen (vgl. Hormayr's Archiv 1820, S. 274).

1431. Deutscher Maler aus dem Künstlerkreise des Kaisers Maximilian I., vielleicht Leonhard Beck, der Hauptmeister des Theuerdank: Grosse Landschaft mit Sanct Georg. Vgl. Alfr. Schmid in Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., IV, S. 76 f. Friedrich Lippmann hat einmal mündlich in Wien das Bild für Jörg Breu genommen, was jedenfalls Beachtung verdient. Bei Primisser 1819 (S. 154, Nr. 80) als „Altniederländisch, vielleicht Gerhard von Leyden". Dies ist gänzlich verfehlt, hat aber doch in der Literatur nachgewirkt. Bei Kramm z. B. im Lexikon, Band IV, 970, erscheint das Bild als Gerhard v. Leyden; ebenso bei Rathgeber, dessen Angabe von Kramm benützt wurde. Sacken (1885) II, S. 66, Nr. 25, will es als „niederdeutsche Schule" gelten lassen, und Waagen (II, 334) wurde an Grünewald gemahnt. Man weiss, dass Grünewald damals noch nicht studirt war. Der Regensburger Gruppe genähert im Repertorium für Kunstwissenschaft VI, S. 165; XII, 199 (über die Photographie nach diesem Bilde); XIV, S. 86 (Versuch, das Bild mit Urkunden in Verbindung zu bringen). — Vielleicht aus der Georgskapelle des Schlosses Ambras. Von Alois Primisser's Zeiten an bis 1885 ununterbrochen im unteren Belvedere, dann im Vorrathe des oberen Belvedere bis zur Aufstellung der Galerie im neuen Hofmuseum (E. 1507).

1432. Copie nach B. Beham: König Ferdinand I. Auf Eichenholz. Der Kopf ist nach dem bekannten B. Beham'schen Stich gemalt. Die Pelzschaube und die Hände sind hinzugefügt. Das Bildchen hat eine merkwürdige Aehnlichkeit mit dem Nachahmer des Lucas v. Leyden, Augustin Brun (auch Braun). Ich kann überhaupt den Eindruck nicht loswerden, dass man es hier mit einer niederrheinischen archaistischen Arbeit zu thun hat. — 1886 aus England. Siehe oben S. 326.

1433. Dem Hans Grimmer zugeschrieben: Bildniss des Freiherrn Adam von Puechhaim. Zuschreibung unsicher. — Seit Mechel nachweisbar.

1434. W. Dieterlin: Architekturbild. Als Figurenbeigabe die Berufung des Matthäus. Mechel und Krafft lasen noch ein Monogramm mit W und D (verbunden) auf diesem Bilde. Danach scheint es denn doch, dass die Benennung Dieterlin berechtigt ist. Ohne auf das Monogramm zu achten, hat Karl Ohnesorge starke Zweifel gegen die Zuweisung an Dieterlin geäussert („Wendelin Dieterlin, Maler von Strassburg", 1893, S. 55).

1435 und 1437. Dem Hans Schäuffelein zugeschrieben: 1435 ein männliches Brustbild. Kreisrund zugeschnitten. Trägt eine alte Nummer 8.5 (865). Repertorium für Kunstwissenschaft X, 304 (nichts ausschlaggebendes); XIII, 278 (W. Schmidt spricht für die Benennung Schäuffelein). U. Thieme anerkennt diese Benennung (Repertorium für Kunstwissenschaft XIX, S. 223). — 1437. Brustbild eines Verkündigungsengels, nicht einer Dame. Schon H. Thieme in seiner Schäuffeleinmonographie (S. 140) äusserte, nach Engerth's Beschreibung urtheilend, Bedenken. Das Costüm passte nicht zu einer Dame des 16. Jahrhunderts. Ich meine nun, das 16. Jahrhundert sei wohl unbedingt richtig, nur müsse man an einen Engel der Verkündung denken. Steckt ganz schief im Rahmen. Unten die alte Nummer 867. Beide zugeschnitten, offenbar schon bevor die alten Nummern aufgesetzt worden sind. Ich vermuthe, dass es letzte Reste eines sonst zu Grunde gegangenen Flügelaltars sind. Auf den Flügeln war vermuthlich aussen oder innen die Verkündigung an Maria dargestellt. Hiefür spricht Nr. 1437. Den Engelskopf muss man sich zurecht schieben. Dass Nr. 1435 etwa aus einer Verkündigung an

die Hirten herausgesägt sei, wird sich schwer beweisen lassen. Eine Vermuthung ist aber zulässig. — Wie es scheint, identisch mit zwei Schäuffelein'schen Bildern, die zu Königstetten im Besitze des Erzherzogs Leopold Wilhelm waren. Inventar Nr. 821, „Originalia von H S" (H S verbunden). Siehe oben S. 155. Das Monogramm im Inventar Leopold Wilhelm ist doch auf Schäuffelein zu beziehen, obwohl es hier ohne die Zeichnung der kleinen Schaufel auftritt und dadurch mit dem Künstlerzeichen J. H. Schönfeld's grosse Aehnlichkeit erhält. Ich kann mir aber nicht vorstellen, dass man in der Galerie Leopold Wilhelm den Namen des Schönfeld nicht gekannt und nur sein Monogramm ins Inventar hingesetzt hätte. Bei Schäuffelein ist das eher möglich. Denn Schäuffelein's Name kommt sonst im Inventar nirgends vor, wogegen Schönfeld, ein Zeitgenosse des Erzherzogs, darin ausdrücklich genannt ist, noch dazu mehrmals und nur wenige Blätter vorher, bevor das Monogramm HS statt des Malernamens hingesetzt ist. Die Erwähnung des Monogrammes H S beweist übrigens noch nicht, dass es zur Zeit Leopold Wilhelm's noch auf dem Täfelchen gestanden hat. Wie angedeutet, möchte ich im Gegentheile annehmen, dass beide Bilder nur aus einem grossen Werke des H S ausgesägt sind. Mit Sicherheit in der Stallburg nachweisbar.[1])

1436. H. L. Schäuffelein's Werkstätte: Grosses Altarwerk mit drei Flügelpaaren. In hebräischen Zügen signirt, was

---

[1]) Die Schäuffeleinliteratur ist in gründlicher Weise ausgenützt und genannt in dem grossen Artikel von H. Modern, „Der Mömpelgarter Flügelaltar des Hans Leonhard Schäuffelein und der Meister von Messkirch" im Jahrbuch, Band XVII (1896). Einiges von dem, was seither zur Schäuffeleinfrage beigebracht worden ist, wird bei der nächsten Nummer genannt.

durch Dr. H. Modern entdeckt und kritisch ausgenützt worden ist. (Vgl. Jahrbuch, Band XVII.)[1]) Ein Theil des ganzen ursprünglichen Altarwerkes befindet sich in Gotha. — Seit 1539 in der Stuttgarter Kunstkammer, 1634 nach Wien gekommen in die Schatzkammer. (Siehe oben S. 118 und 166.)

1438. Hans Suess von Kulmbach: Krönung Mariens. Monogrammirt links unter der Maria, rechts unten die alte Inventarsnummer 62. Abbildung im Jahrbuch, Band III, Text S. 82 ff., K. Koelitz: Hans Suess von Kulmbach (1891), S. 49. wo eine Angabe bei Janitschek kritisirt wird. — Als Bestandtheil der Vintler'schen Sammlung in Brunneck und als Werk aus Dürer's Schule wurde vor Jahren eine Krönung Mariä beschrieben, die sich später als eine gute Werkstattcopie des Wiener Bildes herausstellte (vgl. Mittheilungen der k. k. Centralcommission, N. F. VII, S. LXXXIII, und Koelitz a. a. O., S. 49 f., wo noch andere Literatur genannt ist). Auf den Zusammenhang beider Bilder hat meines Wissens R. Stiassny zuerst aufmerksam gemacht. — Aus Galerie Leopold Wilhelm, Nr. 550. Galt als Dürer.

1439. Georg Penz: Männliches Bildniss. Die Jahreszahl, obwohl sie falsch ist, wird doch vom Führer getreulich nachgebildet. Auch das jetzt deutlich sichtbare Monogramm ist nicht ursprünglich. Das Bild war indes alt und echt monogrammirt, was man aus den Zügen entnehmen kann, die durch die Uebermalung durchgeschlagen haben. Die Ziffern der Uebermalung lassen nach ihrer halbmodernen Form darauf schliessen, dass ein Restaurirkünstler der Dreissiger- oder Vierzigerjahre des 19. Jahrhunderts den

[1]) Im Repertorium für Kunstwissenschaft XIX, S. 222, weist U. Thieme das Bild nur der Werkstatt des Schäuffelein zu. Vgl. auch Modern ebendort, S. 401 ff., und wieder Thieme, S. 406 ff.

albernen Gedanken gehabt hat, bei Gelegenheit einer gewiss überflüssigen Uebermalung eine neue Jahreszahl hinzupinseln. Mechel nennt übrigens dieselbe Jahreszahl, wonach zu vermuthen ist, dass sie auch in einer älteren Inschrift vorkam. Wo die alte Jahreszahl gestanden hat, konnte ich bisher nicht ermitteln. Auf die Unzuverlässlichkeit der jetzigen Aufschrift habe ich schon im I. Band der Kleinen Galeriestudien (S. 304) hingewiesen [1]) Das Bild ist arg mitgenommen. — Wie schon Engerth angibt, dürfte es im 18. Jahrhundert in der Prager Burg gewesen sein. Mit Sicherheit bei Mechel.

1440. Schule des Albrecht Dürer: Zwei Altarflügel mit Gruppen aus dem Dreifaltigkeitsbilde. Scheibler (Repertorium X, S. 303) dachte an H. v. Kulmbach. — Aus Galerie Leopold Wilhelm, Nr. 546, als Dürer.

1441. Richtung Dürer's: Männliches Bildniss. Stark verputzt, aber dennoch als ausgezeichnete Leistung erkennbar. E. 1515. — Aus der Ambrasersammlung.

1442 bis 1448. Albrecht Dürer: Eine Bilderreihe von ungeheuerem Werthe. Die Literatur hat sich wiederholt und eingehend mit diesen Bildern beschäftigt. Ich wiederhole hier nicht, was in Thausing's Dürer, was in den Handbüchern steht, sondern nenne nur als zu wenig beachtet Berth. Riehl's „Die Gemälde von Dürer und Wolgemuth, herausgegeben von Sigmund Soldan", Josef Neuwirth's „Rudolf II. als Dürersammler", desselben Monographie über das Rosenkranzbild,

---

1) Zu der Penz-Literatur, die damals gegeben wurde, füge ich heute hinzu: J. E. Wessely im Repertorium für Kunstwissenschaft IV (1881), S. 151; O. Granberg, Collections privées de la Suède, S. 61 und 169. Ueber den Todestag des Penz schrieb H. Bösch im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg 1893. (Penz ist gestorben zu Breslau zwischen September und December 1550.)

sowie Neuwirth's Nachtrag dazu im Repertorium für Kunstwissenschaft XIX, S. 446 ff.

Die Nachbildungen der Wiener Dürerbilder sind schier zahllos; allerwärts gemalte Copien und Kunstdrucke verschiedener Art. Eine vollständige Aufzählung derselben würde die Zwecke dieses Capitels nicht wesentlich fördern und unterbleibt deshalb. Nur Einzelnes wird genannt. Auch bezüglich der Literaturangaben wird keine Vollständigkeit angestrebt. — Die meisten der Wiener Dürerbilder stammen aus der rudolfinischen Kunstkammer, was schon oben (S. 102 ff.) erörtert wurde.

1442. Madonna von 1503 und 1443: Bildniss Kaisers Maximilian I. Die Zeichnung zu diesem Gemälde ist nachgebildet fürs Jahrbuch (Band IV, zu Regest 3039.) Die vielleicht jüngste Reproduction nach dem Gemälde selbst bei Ed. Heyck: Kaiser Maximilian I. Die erwähnte Zeichnung ist 1518 gefertigt worden. Das Gemälde trägt die Jahreszahl 1519. Es ist wohl dem Kaiser selbst nicht mehr zu Gesicht gekommen, da er schon im Januar 1519 starb. Die Schicksale des Bildes bis zur Aufstellung der Stallburggalerie sind nicht bekannt. Engerth vermuthet, es stamme aus Ambras.

1444. Männliches Bildniss von 1507. Die Rückseite weist eine Allegorie des Geizes. (Gute Radirung von A. Krüger in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge, II zu S. 128.)

1445. Das Allerheiligenbild (Anbetung der Dreifaltigkeit) von 1511, auch Landauer Altar genannt nach dem Stifter des Bildes. Monographisch behandelt von Charles Ephrussi im X. Bande der graphischen Künste, herausgegeben von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Vgl. auch „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit" 1882, Sp. 193 ff. („Zur Geschichte der Ueberlassung des Dürer'schen Dreifaltigkeits-

bildes an Kaiser Rudolf II.") und die erwähnte Neuwirth'sche Arbeit. Ueber die Sprungbildung auf diesem Bilde vgl. Kleine Galeriestudien, Band I. Von der Zeichnung zu Dürer's Selbstbildniss unten im Allerheiligenbilde sprach W. v. Seydlitz in der Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung (16. Juli 1890). Vom Rahmen handelt eine reichliche Literatur, zu der vor kurzem eine Notiz in der Chronique des arts hinzugekommen ist (1896, S. 363). Wien besitzt nur eine Copie des Rahmens, dessen Original bekanntlich in Nürnberg bewahrt wird. — Das Allerheiligenbild wurde zwischen dem 10. März und dem 24. April 1585 durch den Syndicus König in Prag dem Kaiser Rudolf II. überreicht (nach Neuwirth). Aus der rudolfinischen Kunstkammer gelangte es nach Wien. 1758 ist es in der geistlichen Schatzkammer nachweisbar (Jahrbuch XVI, Regest. 12.623, Nr. 32 der Gemälde).[1])

1446. Marter der 10.000 Christen unter König Sapor in Persien 1508 gemalt. Die Erwerbung durch Kaiser Rudolf II. ist schon oben S. 102 ff. besprochen worden.[2]) Von den alten Copien war eine (jetzt in München) ehedem

---

[1]) Eine auffallende Nachempfindung des Bildes bezüglich der unten knienden Personen findet sich auf einer sorgsam durchgebildeten Miniatur eines deutschen Gebetbuches von 1537 in der Wiener Hofbibliothek (Manuscript Nr. 1847, geschrieben „in der Ertzbisschofflichen stadt Hall" auf Befehl des Cardinals Albrecht von Magdeburg und Mainz.

[2]) Dazu etwa nachzutragen, dass im Inventar der Galerie Granvella zu Besançon von 1607 vorkommt: „Les dix mil Martyrs d'Albert Durez, d'haulteur de trois piedz cinq polces et large de trois piedz molure d'ébenne, Nr. 80." Danach scheint es, dass das Original erst nach 1607 an Kaiser Rudolf gelangt ist; oder war das inventarisirte Bild die zurückgewiesene Copie?

in der Düsseldorfer Galerie;[1]) die andere (in Wien) dürfte im Laufe des 17. Jahrhunderts nach Wien gekommen sein.

1447. Die Madonna mit der angeschnittenen Birne. Aus dem Jahre 1512.

1448. Bildniss Joh. Kleberger's. Aus dem Jahre 1526. Thausing theilt mit, dass Hans Kleberger zum Kreise Dürer's und W. Pirkheimer's gehörte. Kleberger heiratete Pirkheimer's Lieblingstochter. Ueber die Erwerbung für die Kunstsammlung Kaisers Rudolf II. aus Imhof'schem Besitze vgl. Jos. Neuwirth's Kaiser Rudolf II. als Dürersammler.

1449. Johann Chr. Ruprecht nach Dürer: Die Marter der 10.000. 1653 nach Dürer's Original von 1508 gemalt. — Engerth (1662) theilte mit, dass diese Copie seit 1748 spätestens in kaiserlichem Besitze nachzuweisen ist.

1450. Nach Dürer: Das Rosenkranzfest. Das Original befindet sich in trostlosem Zustande in Prag (Eigenthum des Stiftes Strahow). — Die vorliegende Copie stammt aus Ambras und war unter den Bildern, die 1663 aus der Innsbrucker Burg abgegeben worden sind (siehe oben S. 276).

1451 bis 1463 von Lucas Cranach dem Aelteren oder aus seiner Werkstätte.[2])

1451. Tochter der Herodias. Schlangenmonogramm und Datirung 1539. Warum der Führer gerade auf Lucas Cranach den Jüngeren verfallen ist, weiss ich nicht. Ich finde so gut wie gar keine Aehnlichkeit mit der Weise dieses Künstlers. Fehlt bei Engerth. — Erst fürs neue Hofmuseum herangezogen. Nach Angabe des Führers aus der Prager Burg.

---

[1]) Siehe van Gool's neue Schauburg II, S. 541: „de tienduizent Martelaeren, door Albert Durer."

[2]) Die meisten dieser Bilder sind besprochen bei Heller, Cranach. S. 227 ff. und 242. und in Schuchardt's Cranach passim.

1452. Hirschjagd. Wenn es dasselbe Bild ist, das Woltmann 1877 in Prag gesehen hat, so müsste es die Jahreszahl 1529 tragen (vgl. Mittheilungen der Centralcommission, Neue Folge III, S. 27). Fehlt bei Engerth. — Vermuthlich aus dem Besitze Rudolf's II. Erst im neuen Hofmuseum wieder aufgestellt.

1453. Die Heiligen Hieronymus und Leopold. Kleines monogrammirtes Werk aus dem Jahre 1515. — Angeblich aus Graz, was mir sehr unwahrscheinlich vorkommt. In den Grazer Inventaren konnte ich das Bild nicht auffinden.

1454. Ein Alter und ein Mädchen. — Vielleicht aus der Prager Kunstkammer, was freilich kaum jemals mit Sicherheit zu beweisen sein wird. Die alten Inventarsangaben sind meist höchst allgemein gehalten und Bilder wie das vorliegende sind von Cranach und seinen Leuten sehr oft fabricirt worden. Zu Mechel's Zeit sicher schon in Wien.

1455. Männliches Bildniss. E. 1482. Besprochen von Scheibler (Repertorium X, 297). — Wie es scheint, aus Galerie Leopold Wilhelm Nr. 567 „Ein Klein Contrafait von Ohlfarb auf Holcz eines Mansz mit einem braunen Bart vnd einer vergolden Hauben, mit Klein gulden Kettlein vmbwunden, auff dem Kopff vnndt schwartzen Belcz". Original von „Lucas Crainich".

1456. Jesus nimmt Abschied von den heiligen Frauen, Ein nicht gerade häufig dargestellter Gegenstand, der übrigens von deutschen Künstlern immerhin beachtet worden ist. (Vgl. Alwin Schultz: „Legende vom Leben der Jungfrau Maria".) Ein Bild aus der Richtung des Iacopo de Barbari in der Wiener Akademie behandelt denselben Gegenstand. Ikonographische Bemerkungen, die hierher gehören, im Repertorium für Kunstwissenschaft XXI, S. 198 f. Ueber die Einreihung

des Bildes bei Cranach möchte ich mich erst äussern, nachdem die Dresdener Cranachausstellung wissenschaftlich ausgenützt worden ist. — Seit Mechel nachweisbar.

1457. Judith mit dem Haupte des Holophernes. Kaum eigenhändig, wenngleich mit Cranach zusammenhängend. — Nach Angabe des neuen Führers aus dem Prager Schlosse. Fehlt bei Engerth.

1458. Judith. Monogrammirt. Besprochen oben (S. 105 f.). Siehe auch Scheibler im Repertorium X, 297. — Vielleicht 1601 in der rudolfinischen Kunstkammer.

1459. Adam und Eva. — Herkunft unklar. Für die Aufstellung im Hofmuseum dem Vorrathe entnommen.

1460. Bildnisse dreier Mädchen. — Seit Mechel nachzuweisen.

1461. Adam und Eva. Vgl. Woltmann und Woermann: Geschichte der Malerei II, 425. — Aus Galerie Leopold Wilhelm, Nr. 322.

1462. Das Paradies. Mit gutem Monogramm und der Jahreszahl 1530. Beachtenswerthes Bild. Siehe Jahrbuch III. Im Engerth'schen Katalog E. 1471 die Wanderung des Bildes. — Spätestens 1718 in Prag.

1463. Copie nach Cranach dem Aelteren. Die heilige Familie. Das Original aus der Sammlung Fiedler zu München ist durch die Nachbildung in Janitschek's Geschichte der deutschen Malerei allbekannt. Jüngste Nachbildung bei Philippi in den kunstgeschichtlichen Einzelndarstellungen. — Erst im neuen Hofmuseum aufgestellt, anfangs als „deutsche Schule" (Nr. 1522), jetzt genauer als Copie nach Cranach.

1464. Lucas Cranach der Aeltere: Joab ersticht den Abner. — Aus Galerie Leopold Wilhelm, Nr. 607.

1465. Copie nach Cranach dem Aelteren: Vermählung der heil. Catharina mit dem Jesuskinde. Scheibler nannte

als Original das Bild in Wörlitz. — Angebliche Herkunft aus Graz.

1466. In der Art des Tymmermann: Die heiligen drei Könige. Jedenfalls aus der Schule des Cranach. Auf den Namen Tymmermann[1]) komme ich durch Gedächtnissvergleichung mit dem Bilde der Hamburger Kunsthalle: Symbolische Darstellung der Erlösung (Ueberwindung von Tod und Teufel durch Christum). Dieses ist monogrammirt mit T unter der Jahreszahl 1540.

1467. Lucas Cranach der Aeltere: Gefangennehmung Christi. Der Hinweis auf den jüngeren Cranach im Führer ist nicht recht verständlich. Monogrammirtes Werk aus dem Jahre 1538. — Aus Galerie Leopold Wilhelm Nr. 285.

1468. Cranach der Aeltere: Karl V. auf der Jagd. Monogrammirtes Werk aus dem Jahre 1544. Auf die analogen Bilder aus demselben Jahre in der Madrider Galerie hat H. Hymans hingewiesen in „Gazette des beaux arts" 1893, II, S. 340.[2]) Siehe auch Passavant, Christliche Kunst in Spanien, S. 144, und neuerlich Lützow's Kunstchronik XIX, Sp.608. —

---

[1]) Ueber diesen vgl. die Cranachliteratur, Janitschek's, Geschichte der deutschen Malerei und das Repertorium für Kunstwissenschaft XVII, S. 327. Das Bildchen in Hamburg wurde mir 1895 durch Herrn Director Lichtwark freundlichst aus dem Vorrathe vorgewiesen. Die Darstellung als solche ist von den Cranachs oft wiederholt worden. Stilistisch und in der Composition ist das Hamburger Bildchen aber einigermassen eigenartig. Ein Tymmermannartiges Bild findet sich auch im Neukloster zu Wiener-Neustadt (Drei Kreuze; die Christusfigur frei nach Dürer entweder unmittelbar oder secundär nach Dürer auf dem Wege über eine Cranach sche Nachahmung).

[2]) Bisher habe ich versäumt, das Bild mit dem grossen Holzschnitt (B. 119) zu vergleichen, der in Georg Hirth's culturgeschichtlichem Bilderbuche reproducirt ist.

Aus der Galerie Leopold Wilhelm, Nr. 350. — 1701 wird es bei Tolner als Bestandtheil der kaiserlichen Kunstkammer erwähnt, wenn anders gerade dieses Exemplar gemeint war.

1469 und 1470. L. Cranach der Jüngere: Zwei Bildnisse, Gegenstücke. Lebensgrosse Halbfiguren auf jenem grauen Hintergrunde, den der jüngere Cranach so sehr bevorzugte. Er wählte ihn auch für die lange Reihe kleiner Bildnisse, die jetzt in der Abtheilung für Münzen und Medaillen untergebracht ist. Die grossen Bildnisse vor uns zeigen jedes das Schlangenmonogramm und die Jahreszahl 1564. — Aus Galerie Leopold Wilhelm, Nr. 330, 331.

1471 und 1472. Wolf Krodel: 1471. David und Bethsabe; 1472. Loth und seine Töchter. 1472 datirt mit 1528 und monogrammirt. Beide gehen wohl auf Cranach'sche Originale zurück. Ein Loth dieser Art von Cranach befindet sich in der Galerie des Wiener Schottenstiftes. Die angebliche Wiederholung des Lothbildes in der Akademie zu Venedig, von der Engerth spricht, ist eine späte Copie nach Cranach. Bei Engerth als Cranach. Scheibler drang darauf, diese Bilder als W. Krodel zu verzeichnen.[1]) — Offenbar beide aus der Galerie Leopold Wilhelm. Eines ist 1659 im Inventar nachweisbar. Das andere dürfte aus Brüssel nach Prag gegangen sein. Im 18. Jahrhundert waren beide (nach Engerth) in der Schatzkammer.

---

[1]) Zu Krodel vgl. die Cranachliteratur und die Handbücher. Wichtiges Bild in Darmstadt (Nr. 254). Es ist monogrammirt und datirt mit 1555, ist feiner durchgebildet und hat weniger milchige Töne als die Krodels hier in Wien (kleinfigurig). In Donaueschingen ist Nr. 98 mit dem unzweifelhaft falschen Cranachmonogramm vermuthlich von Krodel. Dieses Bild (eine Kreuztragung) steht dem Stile nach zwischen den Wiener Bildchen und dem Krodel in Darmstadt. Janitschek nennt ein jüngstes Gericht in Dessau.

1473. Dem Meister der Welzerbildnisse verwandt: Bildniss eines 33jährigen Mannes aus dem Jahre 1521. Ueber den Maler wird eingehend zu sprechen sein, wenn wir die akademische Galerie besuchen werden.

1474. Vermuthlich Copie nach Jacob Seisenegger: Bildniss einer kleinen Prinzessin. Die Unterschrift ist nicht ganz zuverlässig und stark erneuert. Sie lautet: „Kunigin Leonora ist geborn den verden Tag Novembri im MDXXXXXX jar" (in Capitalschrift). — Für die neue Aufstellung im Hofmuseum aus dem Vorrath gezogen.

Im Führer wird das Bildchen der Schule des älteren Cranach zugewiesen, was zweifellos verfehlt ist, und die Dargestellte wird als Erzherzogin Leonore, Tochter Kaisers Maximilian II. bezeichnet, was unter keiner Bedingung als glückliche Vermuthung gelten kann. Diese Erzherzogin ist im November 1568 geboren, wodurch das Bildniss, wenn nach der Natur gemalt, doch allzu spät angesetzt erscheint. Es fällt doch augenscheinlich um ein Vierteljahrhundert früher. Vermuthlich ist die ganze Inschrift nicht ursprünglich. Dadurch und durch die erwähnten Ergänzungen an der Inschrift wird der Werth der inschriftlich gegebenen Mittheilungen einigermassen fraglich. Will man sie aber dennoch beachten, so kommt man bei der Deutung des Bildnisses auf eine andere Erzherzogin Leonore, als sie der Führer nennt. Der Zeit nach würde zu dem Bildchen passen: Eleonora, geboren zu Wien 1534 (vermählt 1561 mit ihrem Schwager Wilhelm von Mantua, Witwe seit 1587, gestorben 1594 zu Mantua).[1]) Das

[1]) Bildnisse derselben Persönlichkeit aus späterer Zeit als das Bildchen vor uns befinden sich in der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Vgl. Fr. Kenner im Jahrbuche XIV, S. 163 f., Nr. 196 und 197.

vorauszusetzende Original des kleinen Porträts müsste also um 1536 entstanden sein. Und so verhält es sich denn in der That. Im gräflich Thurn-Valsassina'schen Schlosse zu Bleiburg in Kärnten befindet sich genau dieselbe Darstellung mit einer Inschrift, die ebenfalls auf eine Leonora hinweist, und die mit der Jahreszahl 1536 versehen ist.[1]) Ueberdies weist das Bildchen in Bleiburg Seisenegger's Monogramm auf.

Wenngleich das Gesicht auf dem Bildniss in Bleiburg böse zugerichtet ist, so hat sich doch der Hintergrund mit der Datirung und dem Künstlerzeichen sehr gut erhalten, wie denn auch die Kleidung und der Schmuck ohne Zweifel der alten Malerei angehören. Die Jahreszahl 1536 gibt zuverlässig die Entstehungszeit des Bildes, das ein ungefähr zweijähriges Kind darstellt. Die untere Inschrift dürfte auch auf dem Bildchen in Bleiburg später fallen als das Bildniss, weshalb ich ihr zunächst keine grosse Bedeutung beimesse. Indes stimmt die Darstellung des kleinen Bildes mit dem überein, was durch die Jahreszahlen oben und unten ausgesagt wird, dass nämlich ein zweijähriges Kind porträtirt ist. In der Inschrift auf dem Original in Bleiburg passt ferner die Jahreszahl vollkommen zum Geburtsdatum jener Erzherzogin, die ich namhaft gemacht habe. Dann muss freilich ein Irrthum mit der „Kunigin" angenommen werden. Seisenegger stand, als er das Bildchen malte, in bester Manneskraft. (Er ist 1505 geboren.)[2]) Wiewohl das Bildchen vor uns vermuthlich eine alte

---

[1]) Die Jahreszahl steht über dem Monogramm (I S verschlungen) links oben. Die erklärende Inschrift füllt unten zwei Zeilen in lateinischer Capitalschrift und lautet: „KVNIGIN · LEONORA · IST · GEBORN DEN ANDRN TAG · NOVEMBRY · IM · M · DXXXIIII · IAR"

[2]) Zu Seisenegger (gest. 1567) vgl. die Einleitung, S. 18. Nachzutragen ist Haasler's Amberger, S. 70, und Jahrbuch, Band XIV, im

Copie ist, zeigt es doch Kraft genug, um auch die Annahme einer eigenhändigen Wiederholung zu gestatten. So weit ich die monogrammirten Bildnisse Seisenegger's im Haag, die zur Vergleichung am besten passen, im Gedächtnisse habe, lassen sie sich mit dem vorliegenden Werke zusammenreimen.[1])

Eine Art Seitenstück zu dem erwähnten Prinzessinenbilde, ebenfalls ein Werk mit dem Monogramm Seisenegger's, befindet sich (wie mir in Bleiburg freundlichst mitgetheilt wurde) im Schloss Schönna bei Meran. Ein Copie danach sah ich in Bleiburg.[2]) — Das Bildchen in Wien ist fürs neue Hofmuseum aus dem Vorrathe geholt worden. Möglicher Weise stammt es aus der Grazer Kunstkammer, wo viele kleine Bildnisse vorhanden waren.

1475. In der Art des Tobias Stimmer: Frauenbildniss. — Seit Mechel nachweisbar.

Abhandlungstheile und unter den Regesten. Dort auch Hinweise auf Seisenegger's Miniatur mit dem Bildnisse der Königin Anna und auf das grosse Ferdinandsbildniss im Hofmuseum.

[1]) Wie das Original oder die erste Ausführung aus kaiserlichem Besitze fort und in gräflich Thurn'schen Besitz gelangt ist, erklärt sich vielleicht aus einem Geschenke von Seiten des Hofes an den Grafen Franz Thurn, einen der Vorfahren des gegenwärtigen Besitzers von Bleiburg. Die Familienüberlieferung weiss nämlich mit Bestimmtheit zu sagen, dass eine Reihe von Bildnissen, allerdings aus der Zeit der Kaiserin Maria Theresia, an den Grafen Franz Thurn gekommen ist. Könnte nicht auch ein älteres Stück beigegeben worden sein?

[2]) Noch möchte ich hier eine Frage aufwerfen, die ich mit meiner Erinnerung nicht beantworten kann. Ist eine Madonna in der Burg zu Nürnberg und eine Wiederholung dieses Madonnenbildes, die vor Jahren im fürstlich Schwarzenberg'schen Stadtpalais in Wien bewahrt wurde, von derselben Hand wie die Kinderbildnisse, die eben besprochen worden sind?

1476. Unbestimmter Maler des 16. Jahrhunderts: Bildniss eines jungen Toisonritters. Scheibler lässt das Bild mit Vorbehalt von einem englischen Nachahmer des Holbein gemalt sein. Ich spreche über dieses Bild nicht weiter, da G. Ludwig darüber Mittheilungen zu machen gedenkt. — Schon in der Stallburg nachweisbar.

1477. Hans Brosamer: Männliches Bildniss von 1520. Mit dem Künstlerzeichen. Vgl. Jul. Meyer's Künstlerlexikon II, 629, und Repertorium X, 295 (Scheibler). — Nach Engerth seit 1824 aufgestellt. Von Brosamer wird die Geschichte der Wiener Galerien noch zu sprechen haben.

1478. Vermuthlich Copie nach einem Bilde der Van Eyck'schen Schule: Die heilige Familie. Das vor Zeiten aufgesetzte Monogramm und die Jahreszahl 1490 sind augenscheinlich falsch, haben aber dem Bilde eine Zeit lang zur Benennung Martin Schaffner verholfen. Bei Engerth noch als Schaffner. Gegen diese wirklich ganz unhaltbare Benennung trat Scheibler (im Repertorium X, 304 f.) auf. Jetzt wird das Bild als deutsche Arbeit des 15. Jahrhunderts geführt. Ich meine, es sei von einem einstweilen unbekannten Copisten nach einem altniederländischen Vorbilde, und zwar in Italien gemalt. Dafür spricht das Pappelholz, auf dem das Bild sitzt und ein wenig der Umstand, dass von derselben Hand im Museo Correr zu Venedig eine der unseren verwandte Arbeit zu finden ist (Saal I, Nr. 237. Eine Madonna. Schwache Copie nach Van Eyck oder nach einem Eyckschüler). Auf der Rückseite das Haupt des Dornengekrönten. Weiches Holz, wie es scheint Linde. — Nach Engerth seit 1824 im Belvedere.

1479 bis 1487. Hans Holbein der Jüngere. Eine Anzahl von Bildnissen, deren jedes die andächtigste Betrach-

tung verdient. Wenn hier rasch mit allgemeinen Hinweisen auf Woltmann und neuere Holbeinliteratur daran vorüber geglitten wird, so muss der Zweck dieses Capitels dafür als Entschuldigung dienen. Für uns sind die Herkunftsnachweise diesmal das Wichtigere.

1479. Hans Holbein der Jüngere. Bildniss eines 28jährigen aus dem Jahre 1541. — Galerie Leopold Wilhelm, Nr. 441.

1480. Bildniss des John Chambers, Leibarztes bei König Heinrich VIII., oft besprochen und abgebildet. R. N. Wornum „Some account of the life and works of Hans Holbein" (1867), S. 293. Paul Manz, Hans Holbein (1879), S. 186. — Phillips im „Portfolio" von 1896 (S. 14) vermuthet, dass dieses Bild aus der Sammlung Heinrich VIII. herstammt. Zweifellos war es später Bestandtheil der Galerie Leopold Wilhelm, Inventar Nr. 442.

1481. Bildniss der Königin Jane Seymour. Wornum Some account, S. 293, 307. P. Manz, Hans Holbein, S. 189. Oft abgebildet, auch in Janitschek's Geschichte der deutschen Malerei. In den „Portraits of illustrious personages of Great Britain", Band I (1821), ist eine Abbildung der alten Copie beim Duke of Bedfort zu finden. Die Nachbildungen nach einer anderen alten Copie im Mauritshuis werden vom Katalog jener Sammlung verzeichnet. Die Röthelzeichnung zu unserem Bilde befindet sich in Windsor Castle (vgl. „The Windsor Collection of Holbein, Portraits of the court of Henry VIII" 1877, Einleitung S. 7, und Abb. im II. Bande. Zum Wiener Bilde vgl. Phillips im „Portfolio" von 1896, S. 14. — Engerth's Vermuthung, dass das Wiener Bild aus der rudolfinischen Kunstkammer herstammt, ist zwar schwach begründet, aber immerhin nicht ganz abzuweisen.

1482 und 1484. Hans Holbein der Jüngere: Zwei kleine kreisrunde Bildnisse aus dem Jahre 1534. Beide haben die grösste stilistische Verwandtschaft mit dem Holbein'schen Rundbildchen von 1533 der ehemaligen Wiener Sammlung Przibram. In der Ambrasersammlung, wo die beiden Bilder lange Jahre ausgestellt waren, deutete man die Buchstaben der Nr. 1482 ohne nähere Begründung als H. Rehlinger. Kurz beschrieben bei E. v. Sacken II, S. 56, vgl. auch Waagen II, S. 331. — Aus der Ambrasersammlung.

1483. Kleines Bildniss einer Frau. Wiederholt abgebildet. — Engerth macht es wahrscheinlich, dass dieses ausgezeichnete Werk schon 1718 in Prag vorhanden war.

1485. Bildniss des Dirck Tybis. P. Manz, S. 189. Mehrere Reproductionen. — Erst seit Mechel nachweisbar.

1486. Nach Holbein dem Jüngeren: Bildniss des Erasmus Rotterdamus. Oft besprochen. Vgl. auch E. W. Moes: Iconografia Batava (bei Erasmus, S. 279). Die verschiedenen Exemplare der Holbein'schen Erasmusbilder neuerlich untereinander, verglichen durch Fr. Kenner im Jahrbuch, Band XV, 221 f. — Vermuthlich aus Galerie Buckingham an Erzherzog Leopold Wilhelm gelangt. Wahrscheinlich 1718 in Prag, 1723 in Wien. — Bei Mechel als Original von Holbein.

1487. Richtung der Pourbus: Männliches Bildniss. Kaum deutsch; eher noch in Frankreich gemalt. Scheibler näherte es dem Neufchâtel. Waagen (S. 171) hatte früher auf die Richtung des Ant. Moor hingewiesen. Was den Dargestellten betrifft, so könnte an Christoph II., Markgrafen von Baden (geb. 1537; kämpfte 1557 in den Niederlanden auf der Seite der Spanier, gest. 1575) gedacht werden. Wenigstens ist eine Gesichtsähnlichkeit des Bildes vor uns mit einem

Jugendbildniss des genannten Markgrafen (aus dem Jahre 1549) nicht zu verkennen. (Abbildung des Jugendbildnisses im Jahrbuch XV, S. 172, zu Kenner's Text.) — Nach Engerth erst seit 1824 mit Bestimmtheit nachzuweisen.

1488. Oberdeutscher Meister des 16. Jahrhunderts: Brustbild eines Mannes. Ob der Nimbusreif alt ist, habe ich zu ermitteln versäumt, als das Bild noch bequem zugänglich war. — Seit Mechel nachweisbar.

1489. Vermuthlich Burgundisch, 16. Jahrhundert: Brustbild einer Heiligen, wie es scheint, der heiligen Catharina, wenn anders das K und C, das im Schmuck vorkommt, auf den Namen der Heiligen bezogen werden darf. Bei Primisser galt es als „altdeutsch" (S. 154, Nr. 78), Waagen gab es dem jüngeren Holbein (S. 332), Woltmann (Holbein II, S. 95) dem Ambrosius Holbein, Edgar Baes dem Bernard van Orley (vgl. „Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie", Brüssel 1889, S. 71, „Le No. 67 de la galérie d'Ambras à Vienne. Superbe petite tête de femme, est sans nul doute de lui" [nämlich de Bern. v. Orley]). Eine Zeit lang dachte ich an die Gruppe des Pseudo-Amberger. Engerth (Nr. 1508) hatte es als deutsches Bild, welche Anschauung kaum haltbar ist. Eine deutsche alte Copie danach befand sich in der Ambrasersammlung. Primisser, S. 153, Nr. 77. — Aus der Ambrasersammlung, wo es schon 1819 aufgestellt war.

1490. Martin Schongauer: Die heilige Familie. Ist als Original wohl anzuerkennen, ein Standpunkt, den auch die Herausgeber des classischen Bilderschatzes eingenommen haben. — 1865 aus der Galerie Jos. Dan. Boehm erworben (siehe oben S. 321).

1491. Nach Schongauer's Kupferstich: Der heilige Sebastian. — Seit Mechel nachweisbar.

1492. Oesterreichischer Meister des späten Mittelalters: Anbetung durch die Könige. Die Zuweisung an einen rheinischen Künstler durch den Führer ist augenscheinlich eine Zerstreutheit. Denn sie hat keine Berechtigung. In der ganzen rheinischen Kunst ist kaum etwas zu finden, das den Stil dieses Bildes aufweisen könnte. Dagegen befinden sich in österreichischen Sammlungen mehrere Bilder aus derselben Richtung, vielleicht von derselben Hand, so in der Galerie des Stiftes Herzogenburg ein kleines Antependium (weiches Holz mit Leinwand überzogen, darauf Kreidegrund, dann die Malerei. Darstellungen: Nr. A 7, Marter des heiligen Bartolomäus; A 8, Marter des heiligen Sebastian; A 9, Marter des heiligen Erasmus; blasse Carnation. Das Nackte ist nicht schlecht modellirt) und im Stifte Neukloster zu Wiener-Neustadt zwei Darstellungen mit der Flucht nach Aegypten. Irre ich nicht, so ist dieselbe Hand auch im Wiener Schottenstifte vertreten. Dieses Vorkommen verwandter Bilder in Oesterreich und der Bindenschild auf dem Dreikönigsbilde der Wiener Galerie lässt mich den Künstler in Oesterreich suchen. Seinen Namen wird man wohl nie finden, und er wird etwa als österreichischer Meister des Wiener Dreikönigsbildes in der Kunstgeschichte fortleben. — Zuerst bei Mechel nachweisbar.

1493. Angeblich rheinische Schule des 16. Jahrhunderts: Die Frau mit dem Papagei (fürs Jahrbuch, Band III, von W. Unger radirt als B. Bruyn). — Für die Engerth'sche Neuaufstellung aus dem Vorrathe gezogen.

1494. Deutsch, spätes 16. Jahrhundert: Die Vertreibung aus dem Paradiese. Auf Lindenholz. Stammt nicht mehr aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wie der Führer will, sondern von einem jener deutschen Maler der

Spätrenaissance, die als Parallelen zu den Niederländern Cornelis van Haarlem, H. Golzius und Uytewael angesehen werden müssen. Am meisten dürfte C. v. Haarlem anklingen. Mittelst ähnlicher Gedankenverbindungen, die nach dem Norden weisen, mag man ehedem auf die, übrigens unhaltbare, Benennung: Aldegrever verfallen sein. Waagen (I, S. 177) ist schon von Aldegrever abgegangen. Ich möchte eine Vergleichung mit dem Monogrammisten D. F. von 1604 anregen, von dem eine Gouachemalerei mit Adam und Eva in der Albertina bewahrt wird (1894 im Elsheimerbande). Eine Gruppenverwandtschaft wird sich da wohl sicher herausstellen. — Seit Mechel nachweisbar.

(Saal X. Rudolfinische Maler und deutsche Meister des 18. Jahrhunderts.) 1495 bis 1506. Bartol. Spranger.[1]) Sie dürften alle aus der Kunstkammer des Kaisers Rudolf II stammen, auch Nr. 1497, die später beim Erzherzog Leopold Wilhelm nachweisbar ist.

1495. Odysseus und Circe. 1496. Venus und Mars von Mercur überrascht. 1497. Eigenbildniss Spranger's (signirt). 1498. Spranger's Frau (Gegenstück zu 1497). 1499. Mars, Venus und Amor. 1500. Apollo und die Musen (eine vergrösserte Copie nach diesem Bilde befindet sich in der Galerie Attems zu Graz). 1501. Venus und Mercur. 1502. Odysseus und Circe. 1503. Sieg der Weisheit (Minerva) über die Unwissenheit. (Beglaubigt durch den alten Stich des Egid. Sadeler.) 1504. Allegorie auf die Tugenden Kaisers Rudolf II. Monogrammirtes Bild aus dem Jahre 1592. Nr. 1505. Hercules und Omphale. Signirt. 1506. Vulcan und Maja.

---

[1]) Als gemeinsame Literatur für die Bilder Spranger's ist zu nennen E. Fétis, „Les artistes belges à l'étranger" (I, 1857), S. 419 ff., und meine Kleinen Galeriestudien, Band I.

Nr. 1507 bis 1515. Hans von Achen: Eine Reihe von verschiedenartigen, meist gut beglaubigten Bildern, deren Mehrzahl vermuthlich aus rudolfinischem Besitze stammt. Zu Hans von Achen vgl. Kleine Galeriestudien passim.[1])

1507. Anbetung durch die Hirten. 1508. Sittenbild, genannt „ein Mann mit zwei Frauen". 1509. Bacchus und Ceres (monogrammirt). 1510. Bethsabe. 1511. Ein junges Paar. 1512. Bacchus, Venus und Amor (monogrammirt). 1513. Martyrium des heiligen Georg. 1514. Ein scherzendes Paar. 1515. Jupiter und Antiope (nicht als Van Achen beglaubigt, eher Heinz).

1516 bis 1524. Josef Heinz (der Aeltere): Auch bei diesen Bildern lässt sich annehmen, dass sie mit geringer Ausnahme aus der Prager Kunstkammer des Kaisers Rudolf II. herkommen. Vgl. Kleine Galeriestudien passim, besonders Band I.

Zu den bisherigen Arbeiten über den älteren Heinz wäre allerlei nachzutragen. Ich beschränke mich hier nur darauf, dass ich von einem bisher unbekannt gebliebenen lebensgrossen Bildniss Kaisers Rudolf II. Mittheilung mache,

---

[1]) Als Literatur, die bisher übersehen wurde oder erst jüngst erschienen ist, nenne ich Spruyt's Katalog der Galerie Aremberg in Brüssel (1829), wo die Anbetung durch die Hirten angeführt ist, die späterhin unter falscher Benennung geführt wurde. Lützow's Kunstchronik XXI, Sp. 137: urkundliche Mittheilungen aus dem Jahre 1599 und 1605. Nennung von Schülern: Andreas Vogel und J. Chr. Schürer. Eine monogrammirte Zeichnung des H. v. A. im Dresdener Cabinet ist abgebildet in Woermann's Publication der Dresdener Handzeichnung, Mappe III, Taf. 22. Neuestens G. Ebe, „Der deutsche Cicerone" III (1898), S. 224 ff. — In der Galerie Granvella zu Besançon waren 1607 mehrere Werke des Künstlers vorhanden. Bei besserer Gelegenheit theile ich noch anderes über den immerhin interessanten Maler mit.

das lebhaft an Heinz erinnert. Es befindet sich in der bischöflichen Sammlung zu Grosswardein. Durch die dargestellte Persönlichkeit gewinnt es eine gewisse Beziehung zur Geschichte der kaiserlichen Galerie.

1516. Ruhende Venus. 1517. Bildniss des Kaisers Rudolf II. aus 1594, miniaturartig durchgebildet. 1518. Kreuzigung. 1519. Abermals eine Kreuzigung. 1520. Venus und Adonis 1521. Diana und Actaeon (monogrammirt). Eine gute Copie danach in der Accademia zu Venedig, eine vergrösserte schwächere Nachbildung im Schlosse Eggenberg bei Graz. Das Dianabad ist vortrefflich gestochen von Egidius Sadeler, was Engerth gänzlich übersehen hat (das Bild ist erwähnt bei Sandrart in der deutschen Akademie I, 285; alte Notiz). 1522. Venus und Adonis (signirt) von 1609. Ist nebstbei bemerkt vom älteren Heinz. 1523. Copie nach Parmeggianiu's Bogenschnitzer. 1524. Copie nach Cranach, Herodias.

1525. Vermuthlich Josef Heinz der Jüngere: Der Heiland als Jüngling. E. 1569. — Herkunft einstweilen unklar.

Meine Vermuthung, dass hier der jüngere Heinz zu nennen wäre, gründet sich auf eine Gedächtnissvergleichung mit den beglaubigten Bildern dieses Künstlers, die sich in Venedig erhalten haben. Um Anderen eine Nachprüfung zu erleichtern, nenne ich die Heinz'schen Bilder, die ich aufgesucht habe, obwohl sie in der modernen Literatur nirgends erwähnt werden. Andeutungen darüber wurden schon gemacht in meinen „Kunstgeschichtlichen Nachrichten aus Venedig" (Wiener Zeitung vom 17. Juli 1896). M. Boschini's „Minere" und einige spätere Guiden, besonders der Moschini's und Zanotto's, sowie Zanotto's „Della pittura veneziana" (1771,

S. 510) geben die nöthigen Anhaltspunkte, wogegen die neueren Führer, etwa die von Paoletti, Quadri oder gar die vielen kleinen Guiden geringwerthiger Autoren von den Heinz'schen Bildern kein einziges erwähnen. In Sant' Antonin waren ehedem zwei signirte und datirte Bilder von Heinz, ein St. Antonius von 1664 und ein jüngstes Gericht von 1661. Das erstere Bild ist vielleicht noch in stark beschnittenem üblen Zustande ohne Signatur und Datum erhalten; das jüngste Gericht[1]) ist sicher noch heute an der Stelle, wo es die Guiden verzeichnen (Boschini, Minere, S. 193; Moschini, Guida I, 87 f.). Es ist eine grosse Leinwand, eine überladene Composition mit ungezählten unterlebensgrossen Figuren (etwa 5 Meter breit und 4 Meter hoch). Im Ganzen ist die Schule des alten Heinz nicht zu verkennen, ebenso wenig der Einfluss des Tintoretto und noch mehr des jüngeren Palma. Daneben sichtliches Bestreben, Correggioneskes Helldunkel anzubringen. So wird z. B. die erhobene Hand eines hellbeleuchteten Engels von einem Wolkenschatten bedeckt. Die Erfindung der Gesichtstypen ist etwas einförmig. An den Vater Heinz erinnert besonders die Carnation.

---

[1]) Oben mitten auf knolligen Wolken der Weltenrichter. Etwas tiefer links die kniende Maria; rechts noch tiefer (also nicht mehr traditionell symmetrisch) der kniende Johannes. Noch tiefer Wolkenballen mit zwei Engeln, welch' letztere Bücher tragen. Dann beiderseits je ein Engel mit Posaune. Unten mitten Auferstehung. Rechts (vom Beschauer aus) wie gewöhnlich der Höllensturz, links die Auffahrt der Seligen. In der oberen Hälfte beiderseits Heerscharen und Engel mit den Leidenswerkzeugen. (Der Ultramarin ist jedesmal stumpf und hell geworden.) Unten etwas rechts von der Mitte die Signatur: GIOSEFFE ENZ D. AVGVSTA P. (hellbraune Schrift auf dunklem Grunde). Ueberdies auf einer Grabplatte gegen links: „D. O. M." und „MDCLXI."

Dieses immerhin beachtenswerthe Bild ist dem Stile nach überaus verwandt mit dem gut erhaltenen Werke desselben Heinz in San Fantino zu Venedig (Boschini, 124 f.; Moschini, 620). Composition etwas zerrissen. Feines Colorit, wieder zum Theile von den gleichzeitigen Venezianern und von Correggio beeinflusst.[1])

Schlecht erhalten und höchst unbequem zu studiren ist ein Bild des jüngeren Heinz an der Orgelbrüstung bei den Carmini zu Venedig[2]) (beglaubigt durch Boschini; in den neueren Guiden, z. B. bei Paoletti: Il fiore di Venezia III, 1840, S. 117 f., irrthümlich als Schiavone).

Noch andere Werke, die in den Quellen genannt werden, sind verschollen.[3])

---

[1]) Beschreibung: Rechts oben auf Wolken thronend, Maria mit dem nackten Jesuskinde, das Blumen herabstreut. Engelsglorie um den Oberkörper. Vor der gelben Glorie schweben mehrere Kinderengel. Unten ganz links sitzt Johannes Ev. Neben ihm auf Wolken kniend, ein heiliger jugendlicher Ritter. Gegen rechts ganz vorne kniet ein Priester, der zur Madonna aufblickt. Ungefähr in der Mitte des Bildes der kniende heilige Rochus, der den Pilgerstab in der rechten Hand hält. Seine Linke deutet gegen einen Engel empor, der rechts oben schwebt und ein Schwert hält. Unten mitten die Piazetta vom Uhrthurme aus gesehen. Der Priester ist wohl ein Canonicus von San Fantino, also vermuthlich der langlebige Joannes Pomellò (Canonicus von 1629 bis 1676). Vgl. Flam. Cornelius, Ecclesiae venetae, decas XIV ff. (1749), S. 330 f.

[2]) Es ist eine Circumcision. Mitten die Hauptgruppe. Beiderseits die Nebenfiguren. Rechts Ausblick auf eine Landschaft. Auch von einer Leiter aus konnte ich nicht mehr unterscheiden, als dass dieses Bild wohl schon ursprünglich sehr breit gemalt und in venetianischen satten Tönen gehalten war.

[3]) So ein Bild, das noch bei Zanotto in der Kirche Ogni Santi erwähnt wird und das durch Boschini beglaubigt war; desgleichen die

Verhältnissmässig wenig Anknüpfungspunkte für vergleichende Studien werden durch eine signirte Zeichnung von 1625 des jüngeren Heinz geboten, die in der Albertina bewahrt wird.[1])

1526 bis 1532. Von Hans Rottenhammer oder ihm zugeschrieben: 1526. Sturz der Verdammten. 1527. Jüngstes Gericht. Merkbarer Einfluss Michelangelo's. — Beide aus Galerie Leopold Wilhelm.

1528. Kirchliche Allegorie. Der schwebende Christus als Mittelpunkt. — Erst fürs neue Hofmuseum aus dem Vorrathe geholt. Eine damit verwandte Zeichnung Rottenhammer's befindet sich nach meiner Erinnerung in der Albertina.

1529. Kampf der Centauren und Lapithen. Die Landschaft erinnert an Paul Brill. — Spätestens 1772 in der Wiener Schatzkammer. Vermuthlich aus der rudolfinischen Sammlung.

1530. Bethlehemitischer Kindermord. — Nach Engerth zuerst in der Stallburg nachweisbar.

Friescompositionen in Santa Maria Formosa, Bilder, die längst durch ornamentale Streifen ersetzt sind.

1) Erwähnt im Jahrbuch, Band XV, S. 56. Ergänzend hiezu bemerke ich, dass die Albertina auch eine sauber durchgebildete Federzeichnung, eine Vorbereitung für Linienstich, von W. Kilian besitzt, die 1639 nach einer Vorlage vielleicht vom jüngeren Heinz gefertigt ist (Heilige Familie). Die Inschriften lauten: „Wolfgang Kilian F. Ao. 1639" und „J: Heintz Invenit". — Vom jüngeren Heinz ist wohl das Gemälde Nr. 129 (neu) der Harrachgalerie: Venus.

2) Rottenhammer ist wiederholt in den Galeriestudien genannt. Als neue Literatur: Doering's Hainhofer passim und Woermann's Handzeichnungen des Dresdener Cabinets, Mappe III, Taf. 20 (Pallas unter den Musen).

1531. Anbetung durch die Hirten. Signirtes Bild von 1608. — Aus Galerie Leopold Wilhelm.

1532. Erweckung des Lazarus. Die Landschaft könnte von Paul Brill herrühren. — Aus Galerie Leopold Wilhelm.

1533. Franz Stampart: Bildniss eines alten Mannes. — Vermuthlich aus dem Kunstbesitze Kaisers Karl VI., übrigens erst 1824 in die Galerie eingereiht.

1534. Hans Specart: Porträt des Kupferstechers Cornelis Cort. Signirt: H - SPECART in grosser weisslicher Schrift. — Aus Galerie Leopold Wilhelm Nr. 145.

1535. M. Gondolach: Vermählung der heiligen Katharina von Alexandrien mit dem Jesuskinde. Signirtes Bild aus 1614. Siehe oben S. 118. Abbildung in Ilg's kunstgeschichtlichen Charakterbildern aus Oesterreich-Ungarn. Von anderen Werken Gondolach's hören wir später. — Ohne Zweifel für Kaiser Mathias gemalt.

1536 bis 1539. Joachim v. Sandrart:[1]) 1536. Die Nacht mit ihren Kindern Schlaf und Tod. Gestochen von Suyderhoef als „nox" (ein Gegenstück, „dies" ist von Jer. Falk aufs Kupfer gebracht). Ikonographische Mittheilungen darüber in meinen Beiträgen zu einer Ikonographie des Todes. Die antikisirende Auffassung des ganzen Stoffes ist nicht zu übersehen, weshalb ich die Deutung bei Engerth und im neuen Führer entschieden zurückweise. — Vermuthlich bald nach seiner Entstehung vom Hofe angekauft.

1537. Archimedes. Signirtes Werk aus 1651. — Fast zweifellos schon vom Künstler selbst erworben.

[1]) Zu Sandrart vgl. oben S. 120. Die Nachträge zu Füssli's Lexikon besprechen die Bilder in Wien (S. 1433).

1538. Joach. v. Sandrart: Minerva und Saturn beschützen Kunst und Wissenschaft. Signirt und mit 1644 datirt. — Aus Galerie Leopold Wilhelm.

1539. Mystische Vermählung der heiligen Catharina von Alexandrien. Signirtes Werk aus 1647. Mit einer Widmung an Erzherzog Leopold Wilhelm. — Für den genannten Erzherzog gemalt.

1540 bis 1543. Dem Christoph Schwarz zugeschrieben: 1540. Ein Frauenbad. Früher mit Unrecht Paris Bordone genannt. E. 86. Der neue Führer hat die zutreffende Benennung Schwarz gewählt. — 1541. Tod des Adonis. Wie ich erweiternd zu den Angaben des Führers hinzufüge, war dieses Bild schon 1718 in Prag (als Nr. 297). Es wurde damals dem „Cavalier Schwartz" zugeschrieben, wobei die nicht seltene Verwechslung von Cavalier Sweerts mit Christoph Schwarz festzustellen ist. Dem Sweerts lässt sich unser Bild auf keinen Fall zuweisen. — 1542. Geisselung Christi. Nach Engerth's Angabe in der Stallburg nachweisbar. — 1543. Grablegung. Galt früher als venezianisch. E. 550. Nach Engerth in der Stallburg nachweisbar.

1544. Vielleicht Wiener Malerei um 1550: Das jüngste Gericht. Bei Engerth und in den Führern ist die jedenfalls verfehlte Benennung Chr. Schwarz gewählt. Dieser Künstler, 1550 geboren, kann bei der Taufe dieses Bildes nicht in Frage kommen. Zahlreiche Costüme, die dargestellt sind und die man als Trachten aus der Zeit des unbekannten Malers auffassen muss, deuten auf die Mitte des 16. Jahrhunderts. Allerlei Verwandtschaft mit dem Donaustil jener Zeit und die Wahl von Zinn als Malgrund weisen das Werk mit Wahrscheinlichkeit der Wiener Malerei zu. — Seit Mechel nachweisbar. Die Mechel'sche Benennung Gerard v.

d. Meire braucht bei dem gegenwärtigen Stande der Kunstgeschichte gar nicht widerlegt zu werden.

1545. Tobias Pock: Sittenbild. Signirtes Werk aus 1662. — Wie es scheint, einer der letzten Ankäufe des Erzherzogs Leopold Wilhelm (Inventar-Nachträge Nr. 849; hiezu Engerth's Bemerkungen).

1546. Dem Tob. Pock zugeschrieben: Martyrium der heiligen Dorothea. — Seit Mechel nachweisbar.

1547 bis 1549. Dem Peter Brandel zugeschrieben: 1547. Altes Weib, und 1548. Trunkenbold. Bei diesen Gegenstücken ist die Herkunft unklar. Ich halte sie nicht für Werke des Böhmen Peter Brandel, sondern für solche des Brandl aus Beireuth. Von diesem beglaubigte Bilder in Pommersfelden. — 1549. Die Sünderin vor Christo. Ist überzeugend von Peter Brandel, dessen sichere Werke genug Anhaltspunkte zur Vergleichung und Bestimmung bieten.

1550 und 1551. Carl Loth: 1550. Jupiter und Mercur bei Philemon und Baucis. 1551. Jacob segnet die Söhne Josephs. (Beschrieben bei Engerth I, Nr. 271, 272.) — 1550 aus Galerie Leopold Wilhelm. Nr. 1551 ist wohl schon unter Kaiser Leopold I. nach Wien gekommen, wovon schon oben gesprochen wurde.

1552 und 1553. Max Handel: Zwei Bildnisse, eines seit Mechel, das andere seit der Aufstellung in der Stallburg nachweisbar. Der Maler wird uns nochmals begegnen.

1554 bis 1557. Daniel Gran: 1554, Diana's Aufnahme in dem Olymp; vermuthlich durch Ilg bestimmt als Skizze für das Deckenbild im Schloss Eckartsau. — 1889 angekauft von Frau Therese v. Raymond. 1555, Christus auf dem Oelberge. — Durch Engerth aus dem Vorrathe. 1556. Die heilige Familie. — Engerth meint, ohne seine

Quelle zu nennen, das Bild sei von der Kaiserin Maria Theresia angekauft. Sicher seit Mechel nachweisbar. 1557. Elisabethbild. Skizze zu dem bekannten grossen Altargemälde in der Wiener Carlskirche. — 1889 angekauft von E. Fritschner in Wien. Der Führer' theilt mit, dass dieses Bild ehedem im Besitze des Malers Ranftl gewesen.

1558 bis 1560. Joh. Martin Schmidt (Kremser Schmidt): 1558. Kreuzigung, Skizze. Irre ich nicht, so hat Ilg den Zusammenhang mit dem Altarbilde in Maria Taferl an der Donau erkannt. — 1875 angekauft. 1559. Christus am Brunnen. 1560 Christus heilt den Blinden. — Beide Gegenstücke 1878 erworben.

1561 bis 1563. Chr. Seybold: Drei Bildnisse, deren eines die Tochter des Künstlers darstellen dürfte (1561). Von Seybold wird noch mehrmals die Rede sein. — Alle drei seit Mechel nachweisbar.

1564. Dem Franz Wagenschön zugeschrieben: Christi Auferstehung. — 1877 erworben.

1565 bis 1570. Franz Werner Tamm, oder ihm zugeschrieben: 1565. Hausgeflügel; seit Mechel nachzuweisen. 1566. Blumenstück; signirt und mit einer unvollständigen Jahreszahl 172?, die wohl 1723 ergänzt werden muss. Durch Engerth aus dem Vorrathe. 1567. Blumen und Früchte; nach Engerth seit 1824 in der Galerie. 1568. Jagdbeute; seit Rosa nachweisbar. 1569. Blumen; nach Engerth erst 1824 in die Galerie gelangt. 1570. Todtes Wild, von einem Jagdhunde bewacht. Signirtes prächtiges Werk aus dem Jahre 1706. Seit Mechel nachweisbar.

1571 und 1572. Dem Franz Joachim Beich zugeschrieben: Zwei Landschaften. — Beide seit Mechel nachweisbar.

1573 bis 1577. Peter Strudel 1573 und 1576. Nackte Kinder mit Blumen und Früchten. Dieses Beiwerk vermuthlich von F. W. Tamm. — Nach Angabe des Führers für den Hof gemalt. 1577. Beweinung des heiligen Leichnams. — Vermuthlich auch dieses Bild bald nach seiner Entstehung in die Galerie eingereiht. Sicher nachweisbar bei Mechel.

1578. Carl Andreas Ruthart: Hirschjagd. Vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft IX, S. 142, und allgemeine deutsche Biographie (Artikel Ruthart). Gestochen von W. French für Görling's „Belvedere", wo übrigens der Aufbewahrungsort unrichtig angegeben ist. — Aus Galerie Leopold Wilhelm (Nr. 848). Später 1772 in der Wiener Hofburg, 1781 zu Pressburg in der zweiten Antichambre. Dann wieder im Belvedere zu Mechel's Zeit.

1579. Joh. Kupetzky:[1]) Eigenbildniss. Signirtes Werk aus 1709. Besprochen bei A. Nyári „Der Porträtmaler Johann Kupetzky" (1889), S. 73. — Seit Mechel nach-

[1]) Auf Kupetzky's Thätigkeit in Wien wurde oben (S. 23) angespielt. In der Literatur kommen für Kupetzky besonders in Betracht (Hagedorn): „Lettre à un amateur de la peinture" (1755), S. 282 ff., ferner die Mittheilungen Meusel's und Joh. Casp. Füssli's. In neuer Zeit hat sich Alex. Nyári mit der Lebensgeschichte Kupetzky's viele Mühe gegeben. Einige kleine Nachträge seien mitgetheilt. Für die Zusammenstellung des Malerwerkes sind neben den Orten, die Nyári nennt, auch zu beachten: Austerlitz, Baireuth, Dessau, Hamburg, wie denn auch ein Kupetzkyartiges Porträt im Palazzo reale zu Venedig eine Prüfung verdienen würde. Was Baireuth betrifft, so waren dort 1789 „acht schöne Stücke von Kupetzky, darunter Peter der Grosse, Kupetzky's Frau u. s. w." (vgl. Hirsching, Nachrichten III (1789), S. 403. In anderem Zusammenhange sind diese Werke bei Nyári erwähnt. Zu Dessau vgl. Wiener Zeitung vom 3. October 1889. Wie Nyár nachträglich selbst eingesteht, ist auch zu bemerken, dass das prächtige

weisbar, doch vermuthlich schon viel früher in kaiserlichem Besitze.

1580. Jos. Hauzinger: Nachahmung eines Bronzereliefs. Signirt. — Seit Mechel nachweisbar.

1581. Joh. Gottfried Auerbach: Bildniss des Kaisers Karl VI. — Ohne Zweifel nach dem Leben gemalt und vermuthlich zwischen 1735 und 1740 entstanden. 1735 wurde Auerbach Hofmaler, 1740 starb der Kaiser. — Jedenfalls seit seiner Entstehung in kaiserlichem Besitze. Unter Mechel in der Belvederegalerie aufgestellt.

1582 und 1583. Balthasar Denner: Zwei Brustbilder, alte Frau, alter Mann. 1583 signirt und datirt mit 1726. Copien nach diesen zwei Bildern u. a. in der Pinacoteca communale zu Treviso. — Von dem Bildnisse der alten Frau weiss das Hamburger Künstlerlexikon wie es scheint nach alten verlässlichen Nachrichten zu erzählen, dass es von Denner 1720 vor einer Reise nach England gemalt worden ist. Schon auf der Hinreise machte Denner damit Aufsehen, und in Rotterdam soll es Adr. v. d. Werff unvergleichlich schön gefunden haben. In London, wohin er es mitnahm, wurde das Bild höchlich bewundert. 500 Guineen sollen ihm dafür geboten worden sein. Später sandte er das nunmehr schon berühmt gewordene Bild an den Wiener Hof. Kaiser Karl VI. erwarb es um 4700 Gulden. Er sei in dieses Wunder der Feinmalerei so verliebt gewesen, dass er den Schlüssel zum Kasten, in welchem es sich befand, selbst in der Tasche trug, damit es nur in seiner Gegenwart besichtigt werden könne.

Kriegerbildniss der ehemaligen Sammlung Zichy in Wien nicht den Fürsten Rákóczy II., sondern den I. dieses Namens darstellt. — Die Wiener Sammlung, die auf S. 124 genannt ist, hiess Bossi und nicht Rossi.

Im Sommer 1725 erhielt Denner dann den Auftrag, ein Gegenstück mit dem Kopfe eines alten Mannes zu malen. Der Auftrag wurde in London ausgeführt, nachdem der Künstler eine schwere Krankheit überstanden hatte. Er erhielt dafür dieselbe Summe wie für den Frauenkopf. Wenn auch vielleicht manche Einzelheit nicht vollkommen den Thatsachen entspricht, so dürfte doch das Gerippe der ganzen Geschichte wahrheitsgetreu überliefert sein.[1])

[1]) Denner'sche Bilder sind bei uns Seltenheiten. Häufiger trifft man sie in Norddeutschland, wo die Sammlungen zu Berlin, Braunschweig, Bremen, Dresden, Gotha, Hamburg, Hannover und besonders Schwerin reichlich damit versehen sind. Noch andere Galerien in Deutschland, welche Denners besitzen, werden bei Woermann genannt. Auch im Londoner Kunsthandel kamen viele Bilder von Denner vor (vgl. Redford, „Art sales", passim). Meist waren es Bildnisse alter Leute. 1797 kam Georg Friedrich Händel's Porträt von Denner an die Oberfläche, das 1883 in den Besitz des „Sacred Harmonic Society" gelangte. Im Katalog der Kölner Auction Heberle vom October 1896 werden zwei Bildnisse von B. Denner verzeichnet (Nr. 92 f.). Der heilige Hieronymus in der Dresdener Galerie ist bei Woermann im grossen Galeriewerk abgebildet. Lieferung XIII, Nr. XVIII. In Frankreich scheint Denner überaus selten zu sein. In Nantes war ihm eine heilige Familie zugeschrieben, gegen welche Benennung Clément de Ris auftrat („Les musées de province", 2. Aufl., S. 323 f.). Der Katalog der Galerie Massias (Paris 1815) bildet das Brustbild einer Alten ab und bemerkt im Text, dass Denner'sche Werke sehr selten sind. Der Louvre besitzt ein weibliches Bildniss von Denner (Abbildung bei Woermann in der Geschichte der Malerei) und anderes. — Kopenhagen, Stockholm und St. Petersburg besitzen Werke von ihm. Eine Umrissradirung von Muxel nach einem Denner'schen Frauenkopf, der dem Wiener sehr ähnelt, findet sich in der alten Publication der Galerie Leuchtenberg. — Zur Literatur, die im hamburgischen Künstlerlexikon und in Woermann genannt ist, füge ich hinzu: Mariette's Abecedario; Uffenbach, Reisen II, S. 119; Descamps, vies IV, 253 ff.;

1584. Martin Knoller: Bildniss Joseph Rosa's. Signirtes Werk aus 1791. Ein wenig leer und geistlos. — Schon zu Rosa's Zeiten in der Galerie.

1585. Antonio Pellegrini: Christus heilt den Gichtbrüchigen. Skizze zum grossen Altarbilde in der Carlskirche. — 1889 von Engelbert Fritschner in Wien gekauft. Nach Angabe des Führers war die Skizze ehedem in Ranftl's Besitz.

1586. J. F. M. Rottmayr: Iphigenia in Aulis. — Seit Mechel nachweisbar.

1587. Ignaz Stern (Stella): Maria und die heiligen Knaben. — Seit Mechel nachweisbar.

1588 und 1589. Martin Altomonte: Zwei religiöse Bilder. 1588. Christus am Kreuz, signirtes Werk aus 1728. 1589. Susanna und die beiden Alten, signirtes Werk von 1709. — Nr. 1588 ist 1882 vom Rittmeister Gottfried von Gstier angekauft worden (nach Engerth's und der Führer Angabe). Nr. 1589 ist alter kaiserlicher Besitz.

1590 bis 1592. Joh. Zoffani: 1590. Bildniss der Erzherzogin Maria Christina. 1591. Vier Enkelkinder der Kaiserin Maria Theresia. Vermuthlich 1778 gemalt. 1592; Grossherzog Leopold von Toscana und seine Familie. In den Jahren 1775 bis 1778 in Florenz gemalt. Erwähnt 1808 in der neuesten Beschreibung der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien, S. 104. — Alle drei Bilder ohne Zweifel für den Hof gemalt. Siehe oben S. 223.

1593. Martin v. Meytens: Selbstbildniss. — Sicher zuerst nachweisbar bei Mechel, vermuthlich aber noch zu

---

Bouvier, Handbuch der Oelmalerei; Lejeune Guide de l'amateur de tableaux (II, 292). Unter den alten Katalogen zu beachten G. Winkler's historische Erklärung, S. 37 f., und Hoet-Terwesten III, S. 48. In vielen Kupferstichkatalogen kommen Arbeiten nach Denner vor.

Lebzeiten des Künstlers oder kurz nach seinem Tode angekauft.

1594. J. Kupetzky: Bildniss einer Frau mit einem Knaben. — Kam als Geschenk des Fürsten Kaunitz an die Galerie 1780. Vgl. Meusel's Miscellaneen artistischen Inhaltes, IV. Heft, S. 59, und oben, S. 236. A. v. Perger lässt das Eigenbildniss des Kupetzky durch Kaunitz in die Galerie kommen. (Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines VII, S. 166), was wohl auf einer Verwechslung mit dem vorliegenden Bilde beruhen dürfte. Ob Kaunitz das Bild etwa früher aus den Hofsammlungen zum Geschenke erhalten hat, ist meines Wissens heute noch nicht zu ermitteln.

1595. Ant. Feistenberger der Aeltere: Grosse Gebirgslandschaft. — Seit Mechel nachweisbar.

1596 bis 1601. A. R. Mengs: 1596; Der heilige Joseph, vom Engel gemahnt. Abbildung in Woermann's Geschichte der Malerei III, S. 1043. — 1796. In Rosa's Katalog, S. 90, Nr. 13. Auch im Krafft'schen Katalog verzeichnet. — 1597. Verkündigung an Maria. Schon 1808 begannen die Verhandlungen über den Ankauf des Bildes. Angekauft aber erst 1816, wenn Engerth's Angabe richtig ist. (Vgl. Engerth's Katalog III, S. 163 und 306.) — 1598. Maria mit dem Jesukinde. 1796 in Rosa's Katalog, S. 91, Nr. 14. — 1599. Apostel Petrus. Engerth führt die Stelle aus Hilchenbach an, die davon spricht, dass dieses Bild 1780 als Geschenk an die Galerie gekommen ist. Bei Mechel schon katalogisirt. — 1600. Bildniss der Infantin Maria Ludovica. Steht schon 1796 im Rosa'schen Katalog verzeichnet (S. 95 f.). Rosa erzählt: „Mengs malte es zu Madrit (sic!) allemahl in Gegenwart seiner Durchlaucht des Fürsten von Rosenherg, nunmehrigen Oberstkämmerers, damals k. k. Botschafters am

spanischen Hofe." Engerth theilt dazu mit, dass die Bezahlung für das Bild 1797 an Rosa erfolgt ist. Das Bild kostete 300 Ducaten. — 1601. Bildniss der Infantin Maria Theresia von Neapel. Spätestens zu Mechel's Zeit in der Galerie.

1602 und 1603. Christian Wilhelm Ernst Dietrich (Dietrici): Zwei biblische Bilder. — 1820 vom Kunsthändler Cappi. Siehe oben S. 311.

1604 und 1605. Francesco Casanova: 1604. Landschaft mit Reitergefecht. Mit Resten der Signatur. Seit Mechel nachweisbar. 1605. Grosses Reitertreffen. Durch Schellein unglaublich leichtsinnig restaurirt, worüber mir der schriftliche Bericht eines Augenzeugen vorliegt. Es fehlte wenig und das Gemälde wäre verloren gewesen. Als technische Beobachtung sei mitgetheilt, dass das Bild auf rothem Bolusgrund gemalt ist. — 1792 erworben. Siehe oben S. 258.

1606 und 1607. Jacob van Schuppen: Bildnisse. 1606, Porträt des Malers Parrocel. Seit Mechel nachweisbar, vermuthlich aber schon viel früher angekauft. — 1607. Bildniss des Herrn Thomas de Granger, eines Wieners. Bestimmt nachweisbar seit Mechel.

1608. Franz Carl Palko: Heilige Familie. — Seit Mechel nachweisbar.

1609. Kilian Fabritius: Gebirgslandschaft. — Engerth liess dieses sehr spät fallende Bild zerstreuter Weise aus der rudolfinischen Kunstkammer herstammen. 1773 in der Wiener Schatzkammer nachweisbar.

1610 und 1611. Angelica Kauffmann: 1610, Hermann's Rückkehr aus der Schlacht im Teutoburger Wald. 1611. Bestattung des Jünglings Pallas. Beide Bilder siginirt und mit 1786 datirt. — Beide 1787 von der Künstlerin erworben. Nicht lange danach im Belvedere aufgestellt. Vgl.

die „Neueste Beschreibung der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien" 1808, S. 104.

1612. Ant. Fr. Maulpertsch: Thronende Maria und viele Heilige. Skizze. — 1876 erworben, nach Angabe des neuen Führers. Engerth's Katalog nennt kein Jahr der Erwerbung.

(Raum XI.) Nr. 1613. Capitain van Eckh: Ein Blumenkorb. Früher Maria Sibylla Merian genannt, eine Benennung, für die jede stilkritische Begründung fehlt. Dagegen ist die Malweise ganz dieselbe wie an dem Blumenkranze auf dem beglaubigten Bilde des Capitains van Eckh in der Wiener Galerie (siehe oben Nr. 1278). Zudem verzeichnet das Inventar Leopold Wilhelm mehrere Eckh'sche Bilder dieser Art. — Vermuthlich aus Galerie Leopold Wilhelm Nr. 25 „Ein Stuckh von Oehlfarb auf Holcz, warin ein Körbl mit verschiedlichen Blumen. In einer . . . Ramen. . Höhe 3 Spann 7 Finger. Breite 5 Spann 2 Finger (wie immer mit dem Rahmen gemessen).

1614. Dem Matthäus Merian dem Jüngeren zugeschrieben: Männliches Bildniss. So weit ich den jüngeren Merian als Bildnissmaler kennen gelernt habe (beglaubigte Pastelle von ihm befinden sich in gräflich Schönborn-Wiesentheid'schem Besitz), passt das vorliegende Porträt nicht unbedingt zu diesem Namen. Dagegen würde man es etwa für ein Werk Sandrart's halten, das (weil auf Eichenholz gemalt) in den Niederlanden entstanden sein dürfte. Nun war aber der jüngere Merian ein Schüler Sandrart's. Er hat auch seinen Lehrer in die Niederlande begleitet. Dies spricht wieder zu Gunsten der herkömmlichen Benennung.[1]) — Aus der Stallburg.

---

[1]) Ob der Monogrammist M·M (F), von dem kleine Landschaften mit Figuren in Feldsberg und in Pommersfelden zu finden

1615 bis 1618. Johann König: Vier kleine Bilder mit Kinderfiguren. Allegorien der Jahreszeiten. Nr. 1617 (Frühling) ist signirt. Von Joh. König handeln die Galeriestudien an mehreren Stellen. Auch habe ich gelegentlich das Todesjahr König's, 1642, mitgetheilt.[1]) — Vermuthlich aus der Schatzkammer, wo so viele kleine Kupferbilder aufbewahrt worden sind. Doch ist Engerth's Hinweis auf bestimmte Nummern, die als „Palm" galten, doch sehr gewagt. (Siehe oben S. 206.)

1619. Dem B. Wittig zugeschrieben: Ein nächtliches Gastmahl. Unten links Amor's Wappen. Dabei symmetrisch getheilt die Jahreszahl 1640 und oben W und H, Buchstaben, die ich nicht zu deuten weiss. Als Künstlerzeichen möchte ich sie nicht in Anspruch nehmen. Von derselben Hand dürfte sein: Gothaer Galerie Nr. 178. — Seit Mechel nachweisbar.

1620. Dem Joh. Ph. Lembke zugeschrieben: Reitergefecht. — Nach Engerth aus dem Kunstbesitze Karl's VI., eine Angabe, die mir nicht zuverlässig erscheint. In Storffer's Register konnte ich keinen Lembke auffinden.

1621. Dem Joh. Creutzfelder zugeschrieben: Der heilige Ignatius in der Arena. — Seit Mechel nachweisbar.

---

sind, Matthäus Merian der Jüngere ist, erscheint mir fraglich. Ueber allzu viele Einzelstudien, die von deutschen Malern der angedeuteten Periode handeln, hat man sich nicht zu beklagen, und die bekannten Handbücher helfen auch nicht weiter. Dieselbe Beobachtung würde auch zu einigen der folgenden Bilder passen.

[1]) Vgl. u. A. das Verzeichniss der Gemälde in gräflich Schönborn-Wiesentheid'schem Besitze (bei König). Als Literatur, die seither dazu gekommen ist: Doering's Hainhofer passim. König lebte 1610, 1611 und 1612 in Rom zugleich mit P. Bril und Castella (ob 1612 in Wien? Doering, S. 223). Er war um 1615 der „fürnebste Miniatur-Mahler" Deutschlands.

1622. Dem Daniel Preisler zugeschrieben: Lasset die Kleinen zu mir kommen. Janitschek's Geschichte der deutschen Malerei erkennt in diesem Bilde den Einfluss des Andrea del Sarto. — Seit Mechel aufgestellt.

1623 und 1624. Dem Abr. Mignon zugeschrieben: Blumen und Früchte. Nr. 1624 kaum von Mignon. Ist ringsum stark angestückelt, um ein Gegenstück zu Nr. 1613 zu erzwingen. Rechts unten auf dem alten Stücke die alte „Nr. 59". — Nach Engerth beide aus der Stallburg.

1625. Dem Josef Werner zugeschrieben: Tobias begräbt die erschlagenen Juden in Babylon. — Seit Mechel in die Galerie aufgenommen.

1626. Dem Georg Strauch zugeschrieben: Verherrlichung der unbefleckten Empfängniss. — Seit Mechel aufgestellt.

1627. Vermuthlich Paul Jouvenel: Verkündigung an Maria. Vgl. Kleine Galeriestudien, Neue Folge, Heft I, S. 76, und „Kunstgeschichtliche Nachrichten aus Venedig" (Wiener-Zeitung 17., 18. und 19. Juli 1896); 1894, S. 47. — Seit Mechel nachweisbar.

1628. Dem Elsheimer zugeschrieben: Ruhe auf der Flucht. Von W. Bode und Weizsäcker anerkannt und in die römische Periode Elsheimer's gewiesen. — Zuerst bei Rosa 1796 (Katalog, S. 141).

1629. Aegydius de Rye: Grablegung der heiligen Catharina von Alexandrien. Signirtes Werk aus dem Jahre 1597. — Herkunft nicht klar. Zuerst sicher bei Mechel.

1630. Dem Ph. Uffenbach zugeschrieben: Verkündigung an Maria. Datirt 1600. — Herkunft unklar. Sicher in Mechel's Aufstellung.

1631. Dem J. F. Ermels zugeschrieben: Landschaft mit einem Grabmal. — Seit Mechel in der Galerie.

1632. Dem Franz Friedrich Frank zugeschrieben: Männliches Brustbild. — Nach Engerth nur seit 1824 nachweisbar.

(Saal VIII.) 1633. Dem Mathias Kager zugeschrieben: David und Abigail. So weit ich nach sicheren Arbeiten dieses Kager urtheilen kann, ist die Zuschreibung gerechtfertigt.[1]) — Seit Mechel nachweisbar.

1634. Vincenz Fischer: Allegorie auf die Uebertragung der kaiserlichen Galerie ins Belvedere. Signirtes Werk aus 1781. Ist 1872 als Geschenk des Herrn J. C. v. Klinkosch an die Galerie gelangt. (Siehe oben S. 325.)

1635 bis 1639. Dem Phil. Peter Roos, genannt Rosa da Tivoli, zugeschrieben: Landschaften, Thierstücke und ein Reitertreffen. — Die meisten davon seit Rosa oder Mechel nachweisbar; das Reitertreffen seit 1824 in der Galerie.

1640 bis 1643. Johann Heinrich Schönfeld: 1640, Jacob und Esau. Fehlt bei Engerth. Erst nach Abschluss des Kataloges aus dem Vorrathe geholt. Vielleicht aus Galerie Nostitz; siehe bei Nr. 1642. 1641 und 1643 sind Gegenstücke: Abermals: Jacob und Esau (E. 1681) und: Gideon lässt sein Heer

---

[1]) Die alte Literatur über diesen Kager, der auch als Miniaturmaler thätig war, wird in den Lexika und Handbüchern genannt, besonders in Lipowsky's bayer. Künstler-Lexikon. Eine Stelle bei Pinchart in den „Archives des arts" II, S. 15, bezieht sich ohne Zweifel auf diesen Kager, der auch bei Philipp Hainhofer ungezählte Male genannt wird (vgl. Doering's Hainhofer, passim). Zu den Werken Kager's in Augsburg vgl. Ad. Buff in der Zeitschrift für bildende Kunst XXI, S. 59 ff. und 67, sowie Buff's Führer durchs Augsburger Rathhaus. Eine sichere Federzeichnung von M. Kager in der Albertina. — Die Nachrichten im V. Ergänzungsbande des Institutes für österr. Geschichtsforschung (S. 114, 116, 118) beziehen sich auf den Augsburger Maler Johann Kager.

aus dem Jordan trinken (E. 1680). Nr. 1643 von Melchior Küsel gestochen. Beide Bilder signirt und schon 1718 in Prag nachweisbar. 1642. Opferscene. Vielleicht 1786 aus der Prager Galerie Nostitz erworben. (Nr. 38 des alten Verzeichnisses umfasst zwei „historische Stücke" auf Leinwand von Schönfeld.) Diese könnten die heutigen Nr. 1640 und 1642 sein. Freilich ist das kein sicherer Nachweis.[1])

1644. Johann Ulrich Mair: Der Apostel Philippus. Signirtes Bild von 1653. — Vermuthlich schon im 17. Jahrhundert erworben;[2]) sicher nachweisbar in der Stallburg (Prodromus, Tafel 12). Siehe oben S. 187.

1645 und 1646. Georg Ph. Rugendas: Zwei Schlachtenbilder. Eines signirt. — Seit Mechel nachweisbar.

1647 und 1648. Johann Kien (oder Kühn): Bilder mit Gefechten. Ich vermuthe, dass Johann Kien und Kühn identisch sind und sich auf einen süddeutschen Maler des 18. Jahrhunderts beziehen, der auch in Oesterreich thätig

---

[1]) Schönfeld ist in den Galeriestudien schon genannt worden. Das Jahrbuch, Band I, bezieht ein Monogramm H und S (verbunden) auf Schönfeld statt auf Schäuffelein, obwohl es sich um kleine Bilder auf Holz handelt, wie sie von Schönfeld kaum bekannt sind. Schönfeld bemalte gewöhnlich grosse Leinwandflächen. — Die Literatur über Schönfeld ist sehr weitläufig und muss diesmal wegbleiben. — Als ein Bild, das die Wiener Galerien angeht, erwähne ich ein grosses Breitbild mit dem Gastmahl Belsazar's. Dieses Nachtstück (monogrammirt und datirt 16..) befand sich vor einiger Zeit beim Antiquitätenhändler Spira in Wien.

[2]) Joh. Ul. Mair (auch Meyer und noch anders geschrieben) war vorübergehend in Wien und hat für den Hof gemalt. Ueber ihn vgl. Sandrart, De Piles, Fanti (II, S. 8 f.), Füssli's grosses Lexikon und dessen Nachträge, sowie die Augsburger Ortsliteratur. Für den Wiener Hof malte er Bildnisse, die ihm glänzend bezahlt wurden.

war. Allerdings ist grosse Vorsicht geboten. Jedenfalls ist Christoph Kuhn, der als Schweizer Maler des 18. Jahrhunderts vorkommt, von dem österreichisch-bayerischen Maler Kuhn oder Kühn zu trennen. Ein Kien, von dem sich Arbeiten in St. Florian erhalten haben, ist durch Czerny's Forschungen bekannt (vgl. „Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian", S. 245. Ein Ferdinand Kien aus Wien war neben Felix Mayr aus Winterthur um 1714 in St. Florian thätig). Im Olmützer Inventar von 1691 kommen vor „Battalien von Kühn gemahlen" (vgl. Mittheilung der k. k. Centralcommission, Neue Folge, XIV, S. 190). Die Angelegenheit kann nicht als spruchreif gelten. Doch wollte ich nicht versäumen, einige Vermuthungen mitzutheilen. Engerth schöpfte nur aus Füssli's und Mechel's Angaben.

1649 und 1650. Johann Heinrich Roos: Zwei Bilder mit Heerden. Beide signirt, eine trägt das Datum 168 (wohl 1684). Demnach späte Arbeiten des Künstlers. — Höchst wahrscheinlich beide zwischen 1772 und 1781 aus dem Wiener Schottenstifte eingetauscht.

1651 bis 1656. (Johann Jacob) Hartmann: Landschaften mit vielen Figürchen. Die Zuschreibung dieser Bilder an Hartmann ist zwar durch keinerlei Signatur gesichert, scheint aber überliefert zu sein. Da vier der Hartmann'schen Hauptbilder in der Wiener Galerie schon bei Mechel unter dem Namen Hartmann vorkommen und der alte Hartmann erst 1716, der jüngere Franz erst 1730 gestorben ist, lässt sich wohl eine überlieferte Benennung annehmen. Die Bilder im Rudolfinum zu Prag könnten etwa nach den Wiener Bildern bestimmt worden sein. Dasselbe könnte von einer kleinen Landschaft der Sammlung Sykora in Brünn und einer der Galerie J. V. Novak in Prag gelten. Dagegen waren die Hartmanns

in fürstlich Liechtenstein'schem Besitze schon im 18. Jahrhundert als Hartmann's Werke verzeichnet. Die Unterscheidung der Bilder des alten und der beiden jüngeren Hartmann scheint mir einstweilen noch schwer durchführbar.[1])

1651 und 1652 gehören zu den Bildern, die 1841 nach Graz gesendet und 1872 wieder zurückgezogen worden sind (siehe oben S. 318 f.). 1653 bis 1656, welche die vier Elemente versinnbildlichen, sind durch Mechel's Katalog bekannt.

1657 und 1658. J. B. Hälsel: Zwei kleine Blumenstücke mit russigen Schatten. Signirte Werke aus dem Jahre 1775. Ein Bildchen desselben Künstlers aus dem Jahre 1776 befand sich vor einigen Jahren beim H. Baron zu Rhein in Würzburg. Andere kleine Blumenstücke von Hälsel sieht man im Residenzschlosse zu Bamberg. — Beide schon seit Mechel nachweisbar.

1659. Dem J. A. Eismann zugeschrieben: Gefecht. — Erst für die jüngste Neuaufstellung aus dem Vorrathe geholt.

1660 und 1661. Jos. Feistenberger der Jüngere: Zwei Landschaften. — Wie es scheint, seit 1765 nachweisbar.

1662. Franz Caspar Sambach: Nachahmung eines Marmorreliefs mit einem Kinderbacchanal. Signirte Arbeit aus 1778.[2])

---

[1]) Bezüglich dieser Künstlerfamilie ist man heute noch hauptsächlich auf die Angaben im Dlabacz'schen Lexikon angewiesen. Vgl. auch Kleine Galeriestudien, Neue Folge, I, S. 39 f., über die Bilder in Hermannstadt, die übrigens nicht traditionell als Hartmanns galten. Im ältesten Inventar der Wiener Galerie Jäger kommen zwei Bilder von Hartmann vor, Nr. 64 und 130. — Rath Sykora, der Brünner Kunstfreund, ist vor kurzem gestorben. Seine Sammlung verblieb in Brünn.

[2]) Schon oben erwähnt S. 223. Sambach wurde gestreift in den Kleinen Galeriestudien, im Hefte über Hermannstadt. Hierzu neuerlich Repertorium für Kunstwissenschaft XIX, S. 117. Sambach wird in

1664. Dem Christoph Ludwig Agricola zugeschrieben: Landschaft mit Ruinen. Die Benennung scheint auf eine gewisse Ueberlieferung zurück zu gehen. — Zuerst bei Mechel.

1665 und 1666. Willem van Bemmel: 1665. Landschaft mit einem Reitertrupp. Signirt. 1666, Gegenstück. — Beide schon 1773 in der Schatzkammer nachweisbar.

1667 und 1668. Vincenz Fischer: Architekturen, Gegenstücke. 1667 signirt und datirt. Aus dem Jahre 1769. — Beide schon bei Mechel nachweisbar.

1669 und 1670. Joh. Vict. Platzer: Zwei kleine Gesellschaftsbilder. Zwar nicht signirt, aber stilkritisch unzweifelhaft richtig benannt wenigstens bezüglich des Zunamens Platzer. — Beide schon 1766 nachweisbar.

1671 und 1672. P. v. Burgau: Zwei Bildchen mit Vögeln. Eines signirt. Wir werden derlei unschädlichen, und herzlich unbedeutenden Malereien in den Wiener Sammlungen noch begegnen. — Seit Mechel nachweisbar.

---

der Literatur über Georg Rafael Donner oft genannt als Schüler des Bildhauers. Ausserdem vgl. Fr. Nicolai, Beschreibung einer Reise . . 1781, IV, S. 518, Hirsching's Nachrichten . . IV, S 462 und passim, Nachträge zu Füssli's grossem Künstlerlexikon, wo ältere Literatur genannt und das Bild der Wiener Galerie erwähnt wird, Hormayr's Archiv, 1830, S. 797 ff Tschischka: Kunst und Alterthum in dem österreichischen Kaiserstaate (1836), passim. In neuerer Zeit beachtenswerth der Katalog der historischen Ausstellung in der Wiener Akademie von 1877 und Lützow's Geschichte dieser Akademie. Einige Brösel zur Kenntniss Sambach's auch im Monatsblatt des Wiener Alterthumsvereines von 1892, 1893 und 1894. — Bilder ganz in der Art gehalten, wie das von 1778 in der kaiserlichen Galerie befinden sich seit lange im „Herbertstöckel" zu Klagenfurt. — Von einem „Chretien Sambach" gibt es eine signirte Zeichnung in der Sammlung des Herrn Professor Lucksch zu Leitmeritz.

1673 und 1674. Franz de Paula Ferg: Zwei Bildchen mit Jahrmärkten. — Wohl dieselben, die Mechel anführt. Der Engerth'sche Hinweis auf den Ankauf aus Galerie Nostitz ist schwer zu beweisen und schwer zu widerlegen. Nr. 33 des alten Verzeichnisses umfasst zwei Kupferbilder von „Ferch", die als „Landschaften mit Ruinen, Figuren und Pferden" bezeichnet werden. Abmessungen fehlen.

1675 und 1676. Dem Wenzel Lor. Reiner zugeschrieben: Zwei Landschaften. — Erst im neuen Hofmuseum ausgestellt. Fehlen bei Engerth. Nach Angabe des Führers aus der Prager Burg.

1677. Tamm: Blumen und Früchte. — Nach Engerth's Angabe seit 1824 in der Galerie.

1678 bis 1681. Franz Christoph Janneck: 1678 und 1681: Gesellschaftsbilder. Vom Künstler werden wir noch hören. — Nach Engerth's Angabe beide aus Schloss Ambras.

1679 und 1680: Zwei Waldlandschaften, eine signirt. — Beide seit Mechel nachweisbar.

1682. Joh. Gabriel Canton: Landschaft mit tanzenden Bauern. Benennung jedenfalls nach der Ueberlieferung. Das Bildchen passt leidlich zu den beglaubigten Cantons in Hermannstadt. Ueber den Maler, der am 24. Mai 1710 in Wien geboren und am 10. Mai 1753 ebenda gestorben ist. gibt Hagedorn gute Auskunft. — Sicher nachweisbar bei Mechel. Woher Engerth seine Angabe hat: Kunstbesitz Karl's VI., weiss ich nicht. Sie scheint eine blosse Vermuthung zu sein.

1683 und 1684. David Richter: Zwei Landschaften. — Seit Mechel nachweisbar.

1685 bis 1688. Max Joseph Schinnagl: Vier Waldlandschaften. — Alle seit Mechel nachweisbar.

1689. Ignaz Duvivier: Landschaft mit Wasserfall. — Im Führer ohne Herkunftsangabe. Offenbar dasselbe Bild, das im Krafft'schen Katalog (S. 315) zum ersten Mal auftritt und das möglicher Weise aus dem grossen Ankauf für Berthier von 1809 stammt.

1690 und 1691. Carl Aigen: Zwei keine Landschaften. — Beide seit Mechel nachzuweisen.

1692. Joh. Ev. Dorfmeister: Waldlandschaft. — Seit Mechel nachweisbar.

1693 bis 1697. Brand der Aeltere (Christian Hilfgott Brand): Fünf Landschaften Nr. 1694 und 1695, signirt und datirt mit 1753. Nr. 1697 signirt und datirt mit 1746. Letztere Nummer im Führer dem jüngeren Brand zugewiesen.

1698. Brand der Jüngere (Joh. Christian Brand): Die Schlacht bei Hochkirch. Grosses Breitbild mit Signatur und anderen Inschriften. Die Schlacht bei Hochkirch hat 1758 stattgefunden. — Engerth weiss ohne Nennung einer Quelle, dass dieses Bild 1760 beim Künstler bestellt worden. Durch Füssli weiss man nur um eine Bestellung des Kaisers bei diesem Brand überhaupt (siehe Nachträge zum grossen Künstlerlexikon, S. 114). Der Entwurf zu diesem Bilde hat sich 1825 in der Sammlung des Dr. Rincolini zu Brünn befunden (vgl. Nagler's Lexikon, Artikel: Brand).[1])

---

[1]) Joh. Christian war ein Sohn des Christian Hilfgott Brand. Ein anderer Sohn desselben hiess Friedrich August. Dieser war ebenfalls Maler (und Kupferstecher). Das „Wiener Schriftsteller- und Künstlerlexikon . . herausgegeben von einer Gesellschaft . . ." (1793) macht über ihn die zwar unlogisch ausgedrückte, aber sonst beachtenswerthe folgende Mittheilung (S. 26), die mit Christian beginnt und zu Friedrich übergeht: „Dieser sei des vorigen Bruder und in dem Amte eines Lehrers der Landschaftsmalerey sein Adjunct." „Seine

1699. Brand der Aeltere: Landschaft mit Ruine auf einer Anhöhe. Signirt und datirt mit 174?. — Seit Mechel nachweisbar.

1700 bis 1703. Brand der Jüngere: Vier kleine Landschaften, deren zwei signirt sind und die Jahreszahl 1771 tragen. — Seit Mechel nachweisbar.

1704. Dem Felix Meyer (von Winterthur) zugeschrieben: Landschaft mit Gebirgsbach. — Nach Engert seit 1824 in der Galerie.

1705 bis 1708. August Querfurt: Vier Bildchen mit Pferden Nr. 1706 signirt. Dieses und sein Gegenstück seit Mechel nachweisbar. Nr. 1705 und 1708 sind für die Neuaufstellung im Hofmuseum aus dem Vorrathe gezogen worden.

Arbeiten sind in dem nämlichen Geschmacke wie jene seines Bruders, dem er auch sonst an Originalität und Reichhaltigkeit der Ideen nichts nachgibt." Nachrichten über die Brands, die aus Frankfurt a. d. O. nach Wien eingewandert sind, werden bei Hagedorn (Lettre, 1755) gefunden. Dort erfährt man auch von der rechtsseitigen Lähmung des älteren Brand, die ihn zwang, mit der linken Hand zu malen. Das Ableben der Frau des (jüngeren Brand) Joh. Christian Brand am 25. Januar 1772 wird im Wienerischen Diarium gemeldet. — In den Wiener Sammlungen gab es überaus viele Werke der Brand, und noch heute sind Brand'sche Bildchen keine Seltenheit bei uns. Der ältere Brand ist für Oesterreich das, was für die Venezianer Zucherelli war, mit dem er eine gewisse Kunstverwandtschaft hat. — Zur Literatur merke ich noch an: Bertuch, Bemerkungen auf einer Reise II, S. 49 f., 85 f., ferner die historische Erklärung der G. Winckler'schen Sammlung in Leipzig (1768), S. 35 f., und aus neuester Zeit C. Bodenstein: Hundert Jahre Kunstgeschichte Wiens, S. 31 f. (Joh. Christ. Brand ist 1722, nicht 1723, geboren.) — Die Breslauer Galerie besitzt viele Brands. Mehrere Brands fand ich in Grazer Sammlungen. Vgl. auch das Heft über Hermannstadt. Reich an Brand'schen Werken ist Prag.

1709 und 1711. J. Lauterer: Landschaft mit Heerde. — Engerth lässt diese Bilder, die von einem Schüler Jos. Orient's gemalt sind, aus dem Kunstbesitze Karl's VI. stammen. Ich fand es nicht in der Liste der Stallburgbilder. Nachweisbar erst bei Mechel.

1710. Lautter: Sittenbild; alte Frau und junge Spitzenklöpplerin. Bei Engerth und in den Führern als Joh. Lauterer, was augenscheinlich unrichtig ist. Darauf, dass Lautter und Lauterer zwei verschiedene Künstler sind und dass das Sittenbild der Wiener Galerie nur zu Lautter passt, habe ich längst in den Kleinen Galeriestudien aufmerksam gemacht. Vgl. auch Grazer Tagespost vom 9. October 1895. — Durch Engerth aus dem Vorrathe.

1712 und 1713. Jos. Orient: Zwei Landschaften, deren Figuren von F. d. P. Ferg sein könnten, was Engerth als bestimmt hinstellt — Beide vermuthlich 1772 und 1781 aus dem Schottenstifte eingetauscht.

1714. Dem Franz Caspar Sambach zugeschrieben: Nachahmung eines Holzreliefs mit einem Kinderbacchanal. Die Benennung ist durchaus zu rechtfertigen. — 1889 von Frau Therese v. Raymond gekauft.

In demselben Saale befindet sich noch das gemeinsame Werk Solimena's und Auerbach's, das die Ueberreichung des Stallburg-Inventars an Kaiser Karl VI. darstellt und das wir schon aus einer alten Abbildung kennen. (Siehe oben S. 185.) Der Auerbach'sche Antheil an dem Gemälde beschränkt sich auf die Köpfe des Kaisers und des Grafen Althann. An der Wand gegenüber sind die A. v. Maron'schen[1])

---

[1]) Zur Werthschätzung Maron's führe ich eine bisher übersehene Stelle an, die sich in dem Buche „Vertraute Briefe zur Charakteristik von Wien" I (1793), S. 219 findet. Sie lautet: „Wien hat grosse

Bildnisse der Kaiserin Maria Theresia und des Kaisers Josef's II. angebracht, die 1773 und 1775 gemalt sind und später im grossen Eingangssaal des Belvedereschlosses aufgestellt waren. Man kennt gemalte Innenansichten jenes Saales, auf denen sie vorkommen. Die heutige Generation erinnert sich noch lebhaft an die feine Wirkung dieser Bilder in ihrer früheren Aufstellung.

Mahler, gute Kupferstecher, grosse Dichter, gute Bildhauer. Wien hat einen Gluck und Maron, einen Denis und Blumauer hervorgebracht."



Aus Dürer's Allerheiligenbild.
Nach einer Aufnahme von J. Löwy in Wien.

Moderne Gemälde.

Die Behandlung dieser Abtheilung der Galerie wird eine andere sein, als sie oben für die Säle mit alten Bildern gewählt worden. Verschiedene Gründe bewegen mich dazu, von denen folgender am meisten ins Gewicht fällt. Ueber kurz oder lang wird eine neue Anordnung der modernen Bilder unvermeidlich sein. Würde ich, wie bei den allen Meistern eine Art Führer geben, so wäre dieser Abschnitt meiner Arbeit sofort veraltet, sobald eine Neuordnung platzgegriffen hätte. Ferner ist es kaum zu verkennen, dass es dem Wesen einer objectiv gefassten Geschichte der Sammlung vielmehr entspricht, wenn das ältere, oftmals durchgesiebte Kunstgut mehr betont wird, als die Erscheinungen der jüngsten Zeit, denen noch allerwärts der Parteien Gunst und Hass eine sichere Beurtheilung vorenthält. Ich gebe also keinen Katalog, der gleichmässig alles verzeichnet, sondern nur knappe Mittheilungen über einige Hauptbilder oder Hauptgruppen aus den Zeiten, die man gar nicht mehr mit vollem Rechte zur modernen Kunstbewegung rechnet. Je näher der wogenden Gegenwart, desto spärlicher werden meine Angaben sein. So weit als thunlich, wird der Zeitpunkt der Erwerbung bei den meisten Bildern angegeben. Auf die Aufstellung[1]) wird so

[1]) Ich schreibe im Spätherbst 1898. Die Säle für moderne Bilder sind gesperrt, da eine grosse Anzahl von Gemälden zur Jubiläumsausstellung ins Künstlerhaus gebracht worden ist, zum Missvergnügen aller derer, die sich von der Jubiläumsschau verhältnissmässig neue Eindrücke versprochen haben. Bis ich zu den weiteren Abschnitten der Geschichte unserer Wiener Galerien fortschreite, in denen noch mehrmals von der Malerei des 19. Jahrhunderts zu sprechen sein

gut wie gar keine Rücksicht genommen. Dass sie bisher nichts weniger als mustergiltig war, ist von unparteiischen Beobachtern ziemlich einstimmig ausgesprochen worden. Sie vernachlässigt Wichtiges, wie z. B. die Landschaft des Jos. Ant. Koch und gestattet Unwichtigem sich an den besten Plätzen breit zu machen. Jos. Ant. Koch, mit dem wir sogleich die Besprechung der sogenannt modernen Bilder beginnen wollen, ist trotz seiner Schrullenhaftigkeit, fast Ungeniessbarkeit in menschlichem Sinne doch eine der bedeutendsten Künstlerfiguren aus dem ersten Viertel des Jahrhunderts. Auch wenn man J. Chr. Reinhart als Vorläufer gelten lässt, ist Koch der Vater der neuen stilistischen Landschaft, eine Art Claude Lorrain oder Caspar Poussin seiner Zeit, ebenso wie er in dem römischen Künstlerkreise seiner Tage persönlich eine väterliche Rolle spielte. Ich erinnere nur an das, was Adr. Ludwig Richter, Preller, Overbeck, Führich, Julius Schnorr, M. v. Schwind, C. Blaas, die Künstler, über ihn zu erzählen wussten, an das, was die Schriftsteller Beda Weber, Fernow, Kestner, Dav. Fr. Strauss und viele Andere von dem „luschtigen" Tiroler Maler mittheilten.[1])

wird, ist dann wieder einige Zeit verstrichen. Dann wird sich manches mit Ruhe beurtheilen lassen, was heute noch unter dem Einflusse von Parteibewegungen steht. Zudem mahnt der über Gebühr angewachsene Umfang des ersten Capitels zur Knappheit. Man wird deshalb verhältnissmässig wenig Literatur angeführt finden. — Zu den Erwerbungen fürs Belvedere gegen 1865 nenne ich im Allgemeinen die „Oesterreichische Revue" von 1865 (IV. Band, S. 261 ff). Zu den Erwerbungen zwischen 1867 und 1878 vgl. R. v. Eitelberger: Die Kunstbewegung in Oesterreich seit der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867, wo sich übrigens Ungenauigkeiten finden.

[1]) Die Literatur über all' diese Stimmen vollständig mitzutheilen, würde wohl etwas zu weit führen. Zudem sind sie verhältnissmässig

Das Bild J. A. Koch's in der Wiener Galerie bringt in eigenartiger Weise die Gegend bei Tivoli zur Darstellung. Der Künstler hat sie mehreremale auf die Fläche gebracht. Ein Bild dieser Art mit dem Datum 1818 befindet sich in der Galerie zu Darmstadt. Eines mit dem Datum 1815 war vor Jahren Bestandtheil der Galerie zu Reichartshausen am Rhein, die später (vor 1865) nach München gebracht worden

---

leicht zusammenzufinden, die Selbstbiographien und Monographien, die mit den genannten Namen zusammenhängen. Ich nenne nur einiges schwerer Zugängliche: El. v. d. Recke, „Tagebuch einer Reise durch einen Theil Deutschlands und durch Italien in den Jahren 1804 bis 1806", herausgegeben 1815 (II, S. 403). Auf die Stellen bei Beda Weber machte mich C. Domanig freundlichst aufmerksam; sie stehen in Weber's Charakterbildern, S. 145 ff., und beziehen sich aufs Jahr 1829. Domanig theilte mir auch freundlichst seine Abschrift nach der Grabschrift J. A. Koch's mit, der in Rom begraben liegt. Ich setze sie hierher.

Josepho Antonio Koch
Teroliensi.
Nat. VI. Kal. Aug. A. D. MDCCLXVIII
Dec. Romae pr. Id. Jan. A. D. MDCCCXXXIX.
Pictori rerum gestarum egregio
Regionum primo temporis sui
Cum Jacobo Asmo Carstens
Artis germanicae institutori
Viro optime de se merito
Amici et cives
P. C.

Vor Jahren habe ich für Dohme's „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit" über J. A. Koch geschrieben. Mein Beitrag ist ohne Imprimatur und unter Beigabe von Abbildungen veröffentlicht worden, die ich nicht ausgewählt hatte, wodurch einige kleine Missverständnisse verschuldet wurden. Mittheilungen über das Wiener Bild (S. 18 und 31). Seither ist neue Literatur hinzugekommen.

ist.[1]) Das Wiener Bild, von beiden genannten Tivolibildern wesentlich in der Composition verschieden, ist nicht datirt, dürfte aber aus derselben Periode stammen. — Es ist, wie mir E. v. Engerth mittheilte, 1857 erworben worden, und zwar von Wittmer, dem Schwiegersohne Koch's. Aus der Kaiser'schen Handschrift über die Geschichte der oberösterreichischen Landesgalerie zu Linz entnehme ich, dass Koch's Tivolibild 1861 nach Linz gekommen ist. Dort verblieb es bis 1874.[2]) Später kam es (wieder nach Engerth's Angabe) nach Salzburg.

Der künstlerischen Gesinnung nach war Jacob Philipp Hackert der Antipode des um etwa ein Lebensalter jüngeren Koch. Der Tiroler hasste denn auch den Freund Goethe's aus der Uckermark, der jahrelang von Rom und Neapel aus seine schematisch aufgebauten, meist recht leeren Bilder an alle erdenklichen hohen Herrschaften verkaufte. Ein Beispiel von einer merklichen Schwäche des künstlerischen Gedankens ist auch Hackert's grosser Wasserfall von Tivoli in der

---

[1]) Vgl. hierzu den Katalog der Schönborn'schen Galerie in München Nr. 65, „Ansicht von Tivoli mit den Cascatellen". Unten im Thale kniet ein Dominikaner vor einem Crucifix, während ein anderer von der Höhe Nahrungsmittel an einem Seil herunterlässt. Links auf einer kleinen Tafel: G. Koch Tirolese 1815. Auf Holz, Höhe 1' 10", Breite 1' 7". Es war Gegenstück einer Landschaft mit S. Martin. — Das Bild der Darmstädter Galerie ist als Nr. 103 im Katalog von 1885 beschrieben.

[2]) Vgl. auch Ferd. Siegmund's Katalog der Linzer Galerie, Einleitung, S. VI. — Von einem Tivolibilde, ich weiss einstweilen nicht, welches gemeint ist, sagte 1829 Koch selbst: „Mein bestes Bild ist ohne Zweifel die Landschaft Tivoli mit den berühmten Cascatellen, welche ich für die kunstsinnige Frau von Remich, geborene Giovanelli in Botzen malte." Koch erhielt für dieses Exemplar 600 Ducaten (B. Weber a. a. O.).

Wiener Galerie, ein Werk, das 1790 laut Inschrift gemalt ist. Dem biederen plumpen ungehobelten Koch war der ganze fein geschliffene Goethekreis zuwider. Das hing auch mit der abfälligen oberflächlichen Art zusammen, mit der Goethe in „Winkelmann und sein Jahrhundert" (1805) über Koch als „ein wildes und ungeregeltes Talent" abgeurtheilt hatte, ohne ihm sonst die mindeste Beachtung zu schenken. Wie sehr Hackert von Goethe überschätzt worden, ist aller Welt bekannt. — Das Hackert'sche Bild aus Tivoli und ein zweites Werk, das jetzt nicht aufgestellt ist, findet sich schon 1837 als katalogisirter Bestandtheil der Wiener Galerie. Vermuthlich stammen die Bilder aus dem Ankaufe für Berthier im Jahre 1809 (vgl. oben S. 304 f.). Dasselbe gilt von einer Menge classicistischer Werke, die in dem erwähnten Zusammenhange schon andeutungsweise genannt worden sind. Von den Füger'schen Arbeiten sind übrigens einige jedenfalls erst nach 1809 erworben worden, da sie spätere Jahreszahlen tragen, z. B. 1811 und 1816. Das Bild Füger's mit Adam und Eva, die den todten Abel betrauern, stammt aus der Reith'schen Sammlung, von der wir noch hören werden. Die Allegorie auf die Segnungen des Friedens mit der Büste Kaisers Franz I. ist 1814 oder wenig später entstanden. Einen vom vorliegenden Bilde abweichenden Entwurf desselben Gegenstandes besitzt Herr v. Ehrenreich in Wien.

Jos. Abel's Klopstock im Elysium aus dem Jahre 1807 ist vermuthlich 1810 angekauft worden. Der Führer (und desgleichen A. Schäffer's Publication der modernen Gemälde in der Wiener Galerie, Wien, J. Löwy) übersieht, dass die Landschaft auf diesem Bilde von Joh. Christ. Reinhart gemalt ist. Dies ist schon im Haas'schen Galeriewerk angedeutet und bei A. Andresen in den deutschen Malerradirern

des 19. Jahrhunderts (III, S 72) ausdrücklich erwähnt. Wichtig hierzu ist auch eine Stelle bei Otto Baisch in „Joh. Christ. Reinhart und seine Kreise" (1882, S. 164). Die Skizze zu dem Wiener Bilde befindet sich im Rudolfinum zu Prag, was schon im Monatsblatt des Wiener Alterthumsvereines (April 1893, S. 26) mitgetheilt worden ist. Die Zeichnung dazu wird im Wiener Hofmuseum verwahrt.

Unter den Landschaften aus der classicistischen Periode nenne ich noch Schödlberger's Traunfall, der 1803 vorbereitet und 1821 gemalt ist. Eine kleinere Ausführung desselben Bildes wird vom grossen Katalog der Galerie zu Lützschena verzeichnet (S. 62, Nr. 209). — Das Wiener Bild ist im Krafft'schen Katalog neben drei anderen Landschaften verzeichnet, deren eine gegenwärtig nicht ausgestellt ist.

Schönberger's: Meerbusen von Bajä (einer der zahlreichen Schönberger'schen Sonnenuntergänge) dürfte bei Gelegenheit des Ankaufes für Berthier in kaiserlichen Besitz gelangt sein (siehe oben S. 305). Die vorhandene Arbeit von Loutherbourg, durch ihren Stil noch am 18. Jahrhundert hängend, ist in demselben Zusammenhange zu nennen. Du Vivier's Landschaft mag 1809 erworben sein. An Runk und Rebell sei hier erinnert.

Die stilistische Landschaft der Periode nach J. A. Koch wurde bei uns in Oesterreich hauptsächlich durch Carl Marko den Aelteren gepflegt. Neben diesem seien auch Fr. Ph. Reinhold und Ludw. Ferd. v. Schnorr mit einem Worte bedacht. Die kleine Marko'sche Landschaft mit dem Regenbogen stammt aus dem Jahre 1854. Meines Wissens war sie in der Wiener Sammlung Kotzian, bevor sie ins Belvedere kam. 1871 wurde die genannte Privatgalerie versteigert (vgl. Katalog Kotzian, Nr. 16). Ein zweites Marko'sches Oelbild, Landschaft bei

Sonnenuntergang, in der kaiserlichen Galerie ist 1847 gemalt und befindet sich schon viel länger in kaiserlichem Besitze, als die Regenbogenlandschaft. (Auf Marko, Reinhold und Schnorr kommen wir in den nächsten Capiteln nochmals zurück.)

Mehr einem modernen Realismus, allerdings in noch gar schüchterner Form zustrebend, erweisen sich Jos. Feid (der gelegentlich ein wenig stilisirt), J. Fischer, A. Altmann, A. Schiffer, Joh. Jos. Schindler, Friedr. Loos, A. v. Saar, M. R. v. Thoma und die neueren Franz Steinfeld, W. Steinfeld, Thomas Ender, Mössmer, Jos. Höger, Kriehuber, Barberini, Ign. Raffalt, an die sich wieder als jüngere Namen anreihen: G. Geyer, R. v. Haanen, Holzer, Halauska, Hansch. Jos. Selleny sticht durch einen grossen Zug hervor; Albert Zimmermann vertritt bei uns (wie überhaupt für Süddeutschland) die stilistische Landschaft der Sechziger- und Siebzigerjahre. A. Obermüllner, jüngst erst verstorben, pflegte besonders die Eislandschaft. Wie schon bisher der Kürze wegen Künstler verschiedener Richtungen und Kunststufen oft in eine Zeile zusammengedrängt werden mussten, so geschieht es auch, wenn nunmehr Novopacki, Mařak, Lichtenfels, A. Schäffer, Rob. Russ, Hlavacek, Bernatzik, Zoff, Ditscheiner, C. Moll, Jac. Em. Schindler in eine bunte Reihe gebracht werden. Es handelt sich hier kaum um eine kunstphilosophische Werthschätzung, sondern um eine Uebersicht über das Vorhandene. Immerhin möchte ich den beiden Malern Alt eine Ausnahmestellung anweisen, ihrer Bedeutung wegen und ob ihres Alters.

Als Landschaftsmaler hatten, wie man jetzt sieht, Jacob Alt und später Rudolf Alt keinen Ebenbürtigen in der österreichischen Kunst. Diese beiden Künstler, die uns wie viele Andere noch wiederholt beschäftigen werden, haben schon in den Dreissigerjahren Zutritt zur Galerie gefunden. Schon bei

Krafft steht vom Vater Jacob Alt eine venezianische Ansicht verzeichnet, ein klares reinliches Werk, das 1834 entstanden ist bei Gelegenheit einer Reise, die Vater Alt mit seinem Sohne Rudolf unternommen hatte. Eine Frucht derselben Reise war ein treffliches Bildchen von Rudolf Alt: ein Blick gegen die Giardini publici in Venedig. Beide Werke sind noch heute in der kaiserlichen Galerie ausgestellt, welche sich schon früh einer Rudolf Alt'schen Ansicht des Stefansdomes aus dem Jahre 1832 versicherte (bei Krafft, S. 292, Nr. I, jetzt Nr. 71).

In der Zeit nach den Anschaffungen für Berthier sind einige Bilder des Joh. Peter Krafft angekauft worden. Den Maler kennen wir schon als Director der kaiserlichen Galerie. Seine beiden grossen Bilder mit dem Abschiede und der Rückkehr eines Landwehrmannes (gemalt 1813 und 1820) haben eine gewisse Bedeutung für die Entwickelung des Wiener Sittenbildes. Ich erinnere nur daran, dass Danhauser ein Schüler Krafft's war. Der Schwerpunkt der Wiener Malerei liegt für das zweite Viertel des 19. Jahrhunderts im Sittenbilde dessen gemüthvolle Auffassung für Wien bezeichnend ist. Vorher, während der Zeit, als man alles Heil in der Kunst bei der Antike suchte, war, wie anderwärts so auch in Wien, das Sittenbild vernachlässigt worden. Die Zeit der Franzosenkriege bis zum Wiener Congress war überhaupt einer ruhigen Kunstblüthe nicht günstig. Die Peter Krafft-schen Bilder mit Darstellungen, welche noch an die Zeitereignisse anknüpfen, sind also trotz einer gewissen grossflächigen Leerheit und trotz mancher Schwächen des Colorites dennoch kunstgeschichtlich bedeutsam.[1]) Sie gehören zu den

[1]) Vgl. R. v. Eitelberger, „Gesammelte kunsthistorische Schriften", I. Band, S. 61 ff. Zu Krafft auch neben vieler anderer Literatur besonders das deutsche Kunstblatt von 1833.

Vorfahren von hunderten und tausenden genreartigen Bildern, die Wien seitdem hervorgebracht hat. Das militärische Sittenbild und die Schlachtenmalerei wurde gepflegt durch Albert und Carl Schindler, J. F. Treml, Leander Russ, Aerttinger, Fr. L'Allemand, später durch C. v. Blaas, den trefflichen Siegmund L'Allemand und vorübergehend durch noch manche Andere. Sie knüpften an den jüngeren Höchle und besonders an Krafft an. Joh. Nep. Höchle's Truppenübergang über die Vogesen im Juli 1815 ist eine tüchtige, wenngleich etwas derbe Leistung (Katalog Krafft, S. 301).[1]) Wie Schäffer in dem oben genannten Werke mittheilt, ist Höchle's Kriegsbild erst 1828 in die Galerie eingereiht worden.[2])

---

[1]) Sowohl der ältere Höchle (Joh. Bapt.), als auch der jüngere (Joh. Nep.) waren für den Wiener Hof thätig. Der ältere, von dem die Galerie zwei Bildnisse enthält, erhielt 1811 eine „Aconto-Zahlung auf ein Bild und vergolder Conto" (nach den Acten des Oberstkämmereramtes, Jahr 1811, Nr. 1285, 1517, 1591, 1933). Bilder von ihm kommen in den alten Wiener Ausstellungskatalogen und Sammlungsverzeichnissen vor. In neuerer Zeit tauchte sein Name in der Sommerausstellung des Wiener Kunstvereines 1885 und in der Auction Bergmann vom April 1887 auf. Sein Bildniss aus dem Jahre 1816, ein gutes Aquarell von Kriehuber, war bei der Kende'schen Auction vom März 1898 zu sehen. (Dort auch eine Zeichnung Nr. 699, einem Höchle zugeschrieben.) Zu den beiden Höchle vgl. neben den gewöhnlichen Nachschlagebüchern auch Alexandre de Laborde's „Voyage pittoresque en Autriche", Band II und III, und Hormayr's Archiv von 1830, S. 641.

[2]) Mit Ausnahme Treml's und Aerttinger's ist jeder der Genannten durch Oelgemälde in der kaiserlichen Galerie vertreten. Ein Bild von Aerttinger (dieser ist 1809 geboren, 1876 gestorben) wurde 1844 von der kaiserlichen Galerie angekauft, später aber verschenkt. Es kann jetzt in der Linzer Galerie aufgesucht werden. Vgl. über diesen Ankauf das Curiositätenlexikon von Realis (I, 209) und über die Schenkung Ferd. Siegmund's Katalog der Linzer Galerie, S. VI und 12, Nr. 16.

Ein unübertroffener Darsteller des niederösterreichischen Bauernlebens wurde G. F. Waldmüller.[1]) Seine Anfänge waren höchst mannigfach geartet. Der Künstler lernte allerlei Techniken kennen und war auf den verschiedensten Gebieten der Darstellung thätig. Seine ersten durchschlagenden Erfolge hatte er der Porträtmalerei zu verdanken. Kleine Sittenbilder aus Venedig und Darstellungen aus dem Leben der Bettler fanden Abnehmer. Sehr bald, schon zu Peter Krafft's Zeiten, erwarb die kaiserliche Galerie Proben dieser Art von Waldmüller's Kunst. Im Albrecht Krafft'schen Katalog von 1837 stehen schon fünf Waldmüller-sche Bilder verzeichnet: ein kleines Damenbildniss aus dem Jahre 1822 (noch jetzt in der Galerie ausgestellt), ein Invalide, der ein Kind auf den Knien hält, datirt mit 1827 (nicht mehr in der Galerie), ein alter Bettelmusikant (Geiger) von 1828 (nicht mehr aufgestellt), zwei Tiroler Jäger von 1829 (noch jetzt in der Galerie), ein Bettelknabe von 1830 (noch jetzt zu sehen). Seither ist diese Reihe in dankenswerther Weise ergänzt worden durch ein Geschenk A. v. Oelzelt's an die Galerie. Es ist das allbekannte Bild mit der Christbescherung in der Bauernfamilie (1844 gemalt). Eine Zeit lang befand es sich in der Sammlung Galvagni. Als Bestandtheil dieser reichhaltigen Galerie wurde es von J. Melcher lithographirt. Neuerlich hat es Gustav Frank für „die

[1]) Zu G. F. Waldmüller vgl. die zusammenfassenden, aber für die Bedeutung des Künstlers keineswegs ausreichenden Arbeiten, die in Band X der „Graphischen Künste" und in der „Allgemeinen deutschen Biographie" erschienen sind. Die Jubiläumsausstellung des Wiener Künstlerhauses hat eine neueste kleine Waldmüllerliteratur angeregt, von der zu sprechen ist, wenn wir nächstens an bedeutende Werke des Künstlers herantreten.

graphischen Künste" (Band X, 1887) gestochen. Im Text der angedeuteten Publication werden als Besitzer der Reihe nach genannt: Galvagni, Gsell, Oelzelt von Newin und die kaiserliche Galerie. Zwei neuere, stark variirte Ausführungen desselben Gegenstandes aus dem Jahre 1851 befinden sich bei Herrn Baron Gustav Springer und in der akademischen Galerie. Wir werden diese Exemplare noch späterhin untereinander vergleichen. Wenn ich recht unterrichtet bin, so ist 1878 bei der Wiener Waldmüllerversteigerung jenes Eigenbildniss des Malers aus dem Jahre 1828 angekauft worden, das noch jetzt eine Zierde der kaiserlichen Galerie bildet. Das Eigenbildniss ist eine gute Probe der Waldmüller'schen Porträtmalerei, wogegen seine unvergleichliche Kunst der Landschaftsdarstellung kaum eindringlich genug vorgeführt wird. Denn die „Holzsammler im Wienerwalde", ein Bild, das nach einem vorübergehenden Aufenthalte im Auslande vor mehreren Jahren als Geschenk des Fürsten Liechtenstein an die Galerie gekommen ist, fällt in die späte Zeit des Meisters.

Josef Eybl war eine Art Schatten Waldmüller's, ein Waldmüller ins Glatte und Geleckte übersetzt. Dies zu beobachten hat man in der kaiserlichen Galerie Gelegenheit. Wie den meisten der bisher Genannten, werden wir auch Eybln noch mehrmals begegnen. Sein Bestes gab er in einigen Bildnissen. Ein Armenierbildniss von Eybl (jetzt nicht mehr in der Galerie) wird im Krafft'schen Katalog genannt. Es war 1831 gemalt.

Als Schilderer der Sitten in der Wiener Welt, reich und arm, trat hauptsächlich der kurzlebige Jos. Danhauser auf, den man als Schüler Peter Krafft's bezeichnen kann. Er ist, wenigstens für eine Gruppe seiner Bilder, mit

Braekeleer zu vergleichen, auch wenn er dem Genannten an Virtuosität nicht gleichkommt.[1])

Danhauser's „Prasser", 1836 gemalt, ist als Geschenk Oelzelt's in die Galerie gekommen.[2]) Die „Testamentseröffnung" (von 1839) war ehedem im Besitze des Grafen von Beroldingen, der dieses Hauptstück 1856 im österreichischen Kunstverein ausgestellt hatte. Der Katalog der Schubert-Danhauser-Ausstellung nennt als weiteren Besitzer die Brunner'sche Sammlung. Den Zeitpunkt des Ankaufes wird die nächste Auflage des Führers zu nennen haben. Eine Skizze zur Testamentseröffnung war Bestandtheil der Galerie Artaria. Die „Klostersuppe" kam durch die Oelzelt'sche Schenkung in die Galerie. Bald nach ihrer Entstehung in den Jahren 1828 und 1829 sind die humoristischen Bilder aus dem Atelier eines Malers in kaiserlichen Besitz übergegangen. Sie stehen schon im Krafft-schen Katalog von 1837 verzeichnet. Dort findet man auch das grosse religiöse Gemälde Danhauser's (Verstossung der Hagar) angeführt. Eine Wiederholung des Bildes mit Hund und Katze im Maleratelier findet sich in der Grazer Galerie.

Peter Fendi, welchem mehr Bedeutung als Zeichner und Aquarellisten, denn als Oelmaler zukommt, gehört gleichfalls in die Gruppe der bekannten Wiener Sittenbildmaler.

---

[1]) Die ältere Literatur über Jos. Danhauser ist überaus weit verzweigt, und muss vorläufig wegbleiben. In neuester Zeit besonders zu beachten: der Katalog der Schubert-Danhauser-Schwind-Ausstellung in Wien 1897. Eine sorgfältig gearbeitete Studie „Beiträge zur Geschichte der Bilder Jos. Danhauser's" von A. Trost fand sich in den Berichten und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines 1898 (S. 48 ff.).

[2]) Ueber das Bild und den Stich danach von F. Stöber vgl. Ant. v. Perger, „Die Wiener Kunstvereinsblätter von 1832 bis 1846", S. 44 ff. Dort auch Mittheilungen über die „Klostersuppe", S. 52 bis 56, und über die „Testamentseröffnung", S. 68 bis 73.

Von Ranftl hören wir noch.[1])

Die kaiserliche Galerie besitzt auch Werke der Waldmüllerschüler Mallitsch, Ant. Ebert, L. Löffler-Radimno und Friedr. v. Friedländer, welch' letzterer bis in die Gegenwart hereinreicht.

Unter den modernen österreichischen Sittenschilderern ist wohl Franz Defregger einer der bedeutendsten. Die kaiserliche Galerie besitzt von ihm zwei gute Werke aus der Mitte der Siebzigerjahre („Das letzte Aufgebot" von 1874 und „Zitherspieler" von 1876). Beide sind oftmals nachgebildet worden. „Das letzte Aufgebot" gehört mit zur Oelzelt'schen Schenkung an die Galerie; der „Zitherspieler" ist bald nach seiner Entstehung eingereiht worden.

Kurzbauer's Talent glänzt in dem allbekannten Hauptwerk „Die ereilten Flüchtlinge", das als Geschenk des Herrn Theodor v. Dreyfuss ins Belvedere gekommen ist.

Noch seien von den neueren genannt: Al. Schönn, Eugen Ritter v. Blaas, N. Gysis, Karger und als einer der jüngsten B. Knüpfer.

Einer unserer Besten war Aug. v. Pettenkofen. Er ist in der Galerie nur schwach vertreten, und wir müssen seine meisten Bilder in den Wiener Privatsammlungen auf

---

[1]) Neben den Genannten führten noch viele Andere ein in künstlerischem, oft auch materiellem Sinne bescheidenes Dasein. Die meisten, wie Ritter, Brenner, Neder sind durch Bilder im Hofmuseum vertreten. Jos. Weidner, der ebenfalls mit einigen Arbeiten hierher gehört, der im Uebrigen hauptsächlich das Porträt pflegte, wird im Führer vergebens gesucht. — Th. Hosemann obwohl nicht Wiener, hat durch seine Bilder zu Gross-Hoffinger's „Wien, wie es ist" (Leipzig 1847) bestimmte Beziehungen zu Wien gewonnen, so dass er wohl bei Gelegenheit Berücksichtigung verdienen würde.

suchen. Das Bild in der kaiserlichen Galerie „Der Kuss" (auch das Rendez-vous genannt) stammt aus der Galerie Gsell (Nr. 290 des Auctionskataloges unter der Benennung „Ein ungarischer Bauer und sein Liebchen". Dort auch eine Abbildung, 1889 in der Pettenkofen-Ausstellung als Nr. 177). Die zwei Köpfchen am Schlusse dieses Capitels sind dem Pettenkofen'schen „Kuss" entnommen.

Leopold Carl Müller, eine Kraftnatur ersten Ranges, muss ebenfalls des Besonderen erwähnt werden. Neben zwei älteren Bildern aus den Siebzigerjahren, die schon lange eingereiht sind, besitzt die kaiserliche Galerie von ihm auch die „Nafusa", die erst bei Gelegenheit der Müller'schen Nachlassversteigerung angekauft worden ist.

Die meisten der genannten Genremaler pflegten auch das Bildniss. Als eigentliche Porträtmaler aber entwickelten sich in der Zeit nach den Lampi[1]) Talente wie Amerling, Ant. Einsle, Jos. Lavos, Schrotzberg (der allerdings in der Galerie hauptsächlich durch seine Leda auffällt, weniger durch sein Eigenbildniss), M. Kovacs, Georg Raab, Gräfin Náko, Eugen Felix, O. Curtovich, A. Szekulics und sicher nicht zuletzt Heinrich Angeli. Von diesem verzeichnet der Führer freilich kein Bildniss, das seine reife Kunstweise bezeichnen würde, sondern eine verhältnissmässig frühe Arbeit, ein Genrebild aus dem Jahre 1871: „Jugendliebe"; das Bild ist noch ins Belvedere eingereiht worden. Auch von Felix ist nur ein Sittenbild da. Keineswegs zu übersehen ist das Bauernfeldbildniss von Vilma Parlaghi.

---

[1]) Als fremder Meister aus der classicistischen Zeit fällt Louis David auf mit seinem Reiterbildniss Napoleon's, das eine alte Wiederholung der bekannten Leinwand in Versailles ist.

Die sogenannte Historienmalerei führt uns zu Namen wie L. F. Schnorr v. Carolsfeld, Leopold Schulz, Schams, Wurzinger, Ruben, Rahl, Ludwig Mayer, Carl Mayer, Hasslwander, Ed. v. Engerth, Matejko, Canon, Makart, wobei wieder allerlei Namen zusammentreffen, die in einer ausführlichen Darstellung recht sorgfältig auseinandergehalten werden müssten. Von neueren Namen seien J. R. v. Payer und V. Brožik genannt. Brožik's Meister M. Munkaczy ist durch das grosse Deckenbild im Treppenhause vertreten. Einige der Schlachtenmaler, die oben genannt wurden, müssten streng genommen hier wiederkehren, doch wurde von einer Wiederholung abgesehen Die Meister der kirchlichen Kunst werden noch zu nennen sein. Im Ganzen finden sich in der Gruppe der „Historienmaler" drei, die eine besondere Bedeutung für die Entwickelung der österreichischen Malerei des 19. Jahrhunderts gewonnen haben: Carl Rahl (der Jüngere) in den Fünfziger- und in der ersten Hälfte der Sechzigerjahre, später Makart und Canon. Rahl, der in seiner eigenen Kunstübung jetzt nicht mehr so geschätzt wird wie zu seiner Zeit, lebt gewissermassen durch seine Schule fort. Man denke an Bitterlich Griepenkerl, einige unserer Meyer, Eisenmenger, von denen besonders der Letztere wieder zahlreiche Schüler herangezogen hat. Rahl selbst stand jedenfalls zu sehr unter dem Einflusse nachgedunkelter venezianischer Gemälde, um uns jetzt voll zu erfreuen. Sein Ruhm und die Wirkung auf seine Schule lag wohl mehr in der Persönlichkeit und in der Gewalt der Rede, als in der thatsächlichen Kunstleistung. Hans Makart schuf farbensattere, leuchtendere Bilder als Rahl, obwohl er ihm an Geist und noch mehr in der Rede weit nachstand. Wer Gedanken sucht, wird sich mit Makart's Bildern nicht

befreunden können; wer aber zugibt, dass der Schwerpunkt aller Malerei im Colorit liegt, muss den Salzburger Hans für einen der bedeutendsten Maler des Jahrhunderts erklären. Einige Proben seiner Kunst sind in der kaiserlichen Galerie vorhanden, deren Bestand in diesem Falle wesentlich durch die Halbrundbilder im Treppenhause ergänzt wird. Sie sind eigens fürs Museum geschaffen. Das grosse Ariadnebild in der Galerie ist erst 1895 aus der Sammlung Duncan erworben.[1]) Das Bild mit Romeo und Julie kam bald nach seiner Entstehung in die Galerie. (Es steht schon in der Führerausgabe von 1878 verzeichnet.) Viel später erst wurde der Makartsche Blumenstrauss angekauft.

Hans Canon, im Leben nicht gerade Makart's Freund, wird jetzt mit Recht gewöhnlich als Hauptmeister der österreichischen Malerei unmittelbar neben dem ehemaligen Rivalen genannt. Er war vielleicht weniger eigenartig als Makart. Canon's Loge Johannis, man weiss es, steht unter dem Einflusse des Moretto'schen Bildes im Städel'schen Institut zu Frankfurt am Main. Trotzdem zeigt es Feuer und Kraft, und gerade wegen seiner leisen Anlehnung an einen älteren Meister ist es für Canon sehr bezeichnend. Denn, so geistvoll und erfindungsreich der Künstler auch war, er bedurfte doch meist zum Schaffen eine Anregung durch einen grossen Alten. Zumeist war es Rubens, der ihm vorschwebte. Die Loge Johannis ist noch zu Lebzeiten des Künstlers ins Belvedere gelangt. Als kaiserlichen Auftrag nenne ich auch das grosse Deckenbild: „Kreislauf des Lebens" im naturgeschichtlichen Hofmuseum.

---

[1]) Als es noch in England war, wurde es für die Zeitschrift für bildende Kunst (Band XXI) abgebildet.

Noch einige Hauptfiguren, welche die religiöse Kunst vertreten:

Dass Jos. Führich obenan steht, unterliegt keinem Zweifel. Seine Kunst wurde verhältnissmässig früh von Seite der kaiserlichen Galerie anerkannt. Krafft's Katalog beschreibt schon 1837 das kleine Bild mit Gott Vater und Moses. Später wurden erworben: Der Gang Mariens übers Gebirge (von 1841) und das Bild mit der Erscheinung in den Wolken (von 1844). Eine Perle Führich'scher Kunst: Jacob und Rahel von 1836 kam erst mit der Oelzelt'schen Schenkung an die kaiserliche Galerie. Vom frommen Ed. Steinle, der freilich kein Wiener ist, besitzt die Galerie kein kirchliches Oelgemälde, sondern nur ein spätes Eigenbildniss, das bald nach seiner Entstehung 1883 als Geschenk des Künstlers in die Galerie gelangte. Auch von Dobiaschovsky, von dem zwar die Wiener Kirchen Bilder besitzen, ist kein religiöses Gemälde in der Galerie. Die beiden profanen Darstellungen von ihm (Nr. 93 und 171) sind schon in den Sechzigerjahren in der Galerie nachzuweisen. Scheffer v. Leonhartshoff, der vielversprechende, jung verstorbene Wiener Künstler, ist durch eine heilige Cäcilie vertreten (Krafft, 1837, S. 311). Kadlik's Apostel Lucas sei erwähnt (Krafft, S. 301). Von Leopold Kupelwieser findet sich ein betender Moses. (Er. v. Engert's Belvedereführer nennt das Bild.) J. M. Trenkwald's Historienbild und G. Flatz's Magdalena sind Ankäufe aus den Siebzigerjahren.

In der Thiermalerei hat sich Friedrich Gauermann einen Namen gemacht, der weit über die Grenzen Oesterreichs hinausreicht. Gauermann war wirklich ein gottbegnadeter Künstler, auch wenn wir zugestehen, dass uns heute seine fertig gemalten Bilder durch Glätte und Unwahrheit fast ab-

stossen.[1]) Seine Studien nach der Natur aber sind so unmittelbar erfasst und auf die Fläche gebracht, dass sie die Mode überlebt haben und heute geschätzter sind als je. So wirkt die Zeit klärend. M. Ranftl, der österreichische Alfred de Dreux, war stets ein zwar gemüthvoller, aber sonst recht schwacher Künstler. Die ehemalige Ortsberühmtheit seiner Bilder aus dem Hundeleben ist einem modern blickenden Beurtheiler kaum mehr verständlich. Pischinger's grosses Talent fiel der süsslichen Richtung der Zeit zum Opfer. Aehnliches müsste man von Mahlknecht und Bühlmeyer sagen, wenn überhaupt hier eine Uebersicht über die Wiener Malerei angestrebt würde. Indes wollen wir uns mit einigen Hinweisen auf die Erwerbung der Bilder begnügen. Gauerman's Arbeiten fanden schon früh Eingang ins Belvedere. Seine „Rast auf dem Felde" und der „Ackersmann" (1829 und 1834 gemalt) stehen schon im Krafft'schen Katalog verzeichnet. Die berühmte „Schmiede" von 1841 kam erst durch Oelzelt's Schenkung in die kaiserliche Galerie.[2]) Der Name Mahlknecht kommt im Verzeichnisse der Oelbilder überhaupt nicht vor. Bühlmeyer macht die Brücke zu den Modernen in der Art eines Ant. Schrödl, welcher durch zwei Nummern in der Galerie vertreten ist. Strassgschwandtner's bedeutendes Talent ist niemals recht zum Durchbruche oder zur Anerkennung gelangt. Immerhin gibt das vorhandene Bildchen einen Begriff von seiner Art. Es ist noch zu Lebzeiten des Künstlers, der 1881 verstarb,

---

[1]) Auch für den glatten Al. Dallinger, für Joh. Nep. Rauch und ihnen verwandte Künstler finden sich heute nur mehr wenige Liebhaber.

[2]) Zu Gauermann wie zu einigen anderen der genannten Maler gäbe es eine grosse Literatur zu nennen. Im Zusammenhange mit anderen Galerien wird das Wichtigste davon angegeben werden.

in die Galerie gelangt. Jos. Ritter v. Berres hat schon in den Siebzigerjahren mit seinem „ungarischen Pferdemarkt" ebenfalls verhältnissmässig früh Eingang in die Galerie gefunden. Julius v. Blaas und Franz v. Pausinger sind noch zwei Namen, die in der Reihe der österreichischen Thiermaler nicht fehlen dürfen. Wenn A. v. Pettenkofen hier nur gestreift wird, so liegt das an seiner Vielseitigkeit, die ihn mehr dem Sittenbilde zuweist.[1])

Unter den wenigen Architekturbildern mögen J. N. Schödlberger's Innenräume, Jos. Platzer's Krypta mit Antonius und Cleopatra berührt werden (schon bei Bertuch besprochen 1805 in den Bemerkungen auf einer Reise II, S. 58 f. Die Figuren sind von H. Füger), ferner Ant. de Pian's Gruftgewölbe von 1828. endlich Joh. Bapt. de Pian's Innenansicht aus der Markuskirche in Venedig, ein Werk, das 1837, unmittelbar nach seiner Entstehung angekauft worden ist.[2])

Eine weitere Gruppe von Malern des 19. Jahrhunderts wird durch ihre italienische Abstammung charakterisirt. Zur Zeit, als Oesterreich norditalienische Provinzen besass, kamen auch zahlreiche Werke italienischer Bildhauer und Maler nach Wien. Ich nenne Appiani, Bisi, Camuccini, Diotti, Hayez, Induno, Inganni, Lipparini, Moja, Molteni, N. Schiavoni, En. Scuri. Sie waren auf den verschiedensten Gebieten thätig. Manche ihrer Bilder sind ohne Zweifel kunstgeschichtlich interessant, besonders wenn

[1]) Als Fremder fällt Troyon mit einem kleinen Bilde auf.

[3]) Vgl. den Nachtrag zu Krafft's Katalog von 1837. Was Platzer betrifft, so könnte ein zweites Bild, das neben der Krypta in kaiserlichem Besitze vorkommt, etwa für Berthier 1809 angeschafft worden sein. — Alle oben erwähnten Architekturbilder stehen schon in Krafft's Katalog verzeichnet. Beachtenswerth ist auch C. Roesner's Stephansdom.

man sie im Zusammenhange mit der seither geschehenen Entwickelung der italienischen Malerei betrachtet. Für unsere Zwecke genügt aber die Andeutung, dass Bilder von den Genannten im Hofmuseum vorhanden sind.

Mit dem Rundgange durch die kaiserliche Galerie wären wir nun zu Ende. Die Secundärgalerie und die jetzigen Vorrathsräume wurden ja, weil unzugänglich oder wenigstens für ernste Studien nicht ausnützbar, von der Bearbeitung ausgeschlossen. Die Aquarelle fallen nicht in den Rahmen des Buches.

Vor dem Fortgehen kann eine Bitte im Namen Vieler nicht unterdrückt werden. Sie richtet sich an die leitenden Kreise und geht dahin, nicht sobald wieder eine neue Nummernfolge einzuführen. Das Studium der kaiserlichen Galerie ist dadurch nicht zum wenigsten erschwert worden, dass die Besucher noch vor wenigen Jahren die Belvederenummern notirt hatten; dann kamen die Nummern des Engerth'schen Kataloges; nach einer Zwischenzeit, während welcher die Galerie ins neue Hofmuseum übertragen wurde und überhaupt nicht zu sehen war, hatte man die Nummern des ersten Führers durchs Hofmuseum zu verzeichnen. Aber auch diese Ziffern mussten bald wieder umgerechnet werden, so dass man in der kurzen Frist von ungefähr 1886 bis 1898 glücklich bei der vierten Nummerngebung angelangt war. Die Zeit lässt sich besser ausnützen, als mit solchem Unfug, und der Fortschritt im Galeriewesen läge wo anders. Wozu gibt es Subnummern? Mit diesen behilft man sich Jahrzehnte lang, wenn Neues eingeschoben wird, ganz ähnlich wie bei den Hausnummern in den Strassen. Viele kleine Verschiebungen innerhalb des grossen Ganzen der Galerie bleiben dabei möglich. Man wird ohne Schwierigkeit den Blumenkorb des Capitain van Eckh zu

den Niederländern hängen können, statt ihn als Sib. Merian zu führen. Andr. Sacchi wird zu den Italienern wandern können, Bruyn und der Meister des Bartolomäus könnten zu den Deutschen übertreten, und viele andere kleine Verschiebungen wären durchführbar, ohne die jetzige Reihe der Nummern zu zerreissen.

Wir nehmen Abschied von der ungewöhnlich verwickelten Geschichte der kaiserlichen Galerie, um uns mit den freilich auch nicht gerade einfachen Schicksalen anderer Wiener Sammlungen zu beschäftigen.



Aus Pettenkofen's Bild: Der Kuss.
Nach einer Aufnahme von J. Löwy in Wien.

DO NOT REMOVE
OR
MUTILATE CARO